



MORTE E ESPECTRALIDADE NAS ARTES E NA LITERATURA

Fernando Guerreiro · José Bértolo (Eds.)

MORTE E ESPECTRALIDADE NAS ARTES E NA LITERATURA

Fernando Guerreiro · José Bértolo (Eds.)

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/ELT/0509/2019.

Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura

Edição: Fernando Guerreiro e José Bértolo

Capa: Sal Studio, a partir de fotografia espírita de William Hope, c. 1920.

Revisão: Moirika Reker (CEC)

Paginação: Margarida Baldaia

© 2019, Autores e Edições Húmus

Edições Húmus, Lda., 2019

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

humus@humus.com.pt

ISBN: 978-989-755-400-1

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.ª edição: Abril de 2019

Depósito Legal: 454333/19

ÍNDICE

- 7 Nota introdutória
- 11 **I. O ESPECTÁCULO DA MORTE NA LITERATURA E NO CINEMA**
- 13 Pantomina e morte no cinema: Do espectáculo da morte
no século XIX à construção de máscaras e ao melodrama:
Le Mystère des roches de Kador de Léonce Perret
Fernando Guerreiro
- 33 O sinal de Lázaro: Reanimação e textualidade mórbida
na narrativa breve de Guy de Maupassant
Amândio Reis
- 53 *Aurélien* d'Aragon ou le masque de la morte
Kelly Basilio
- 63 O texto-molde: Escrita-leitura de *L'Arrêt de mort*
de Maurice Blanchot
Patrícia Soares Martins
- 77 Falar na língua dos mortos: Wenceslau de Moraes e Paulo Rocha
José Bértolo
- 95 A fixação da morte em Leitão de Barros
Ana Campos
- 105 *Death works overtime: A morte em Six Feet Under*
José Duarte

119 **II. A FOTOGRAFIA E OUTROS ESPECTROS**

- 121 Espectros revisitados: Da fotografia espírita ao digital
Margarida Medeiros
- 131 Azevedo Neves e *A Máscara d'um Actor*:
Ciência, teatro e cultura visual
Filipe Figueiredo
- 147 Pop-mortem Joel-Peter Witkin: Máscaras de carne
Golgota Anghel
- 157 Do falso auto-retrato ao falso *still* de filme: Acerca do papel
da fotografia na série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman
Margarida Medeiros
- 171 “Todas as fotografias são *memento mori*”:
Encenações da morte nalguns filmes de terror
Luís Mendonça
- 183 Os fantasmas da fotografia revelados pelo cinema:
De Nadar a Kiyoshi Kurosawa: *Le Secret de la chambre noire*
Fernando Guerreiro
- 207 Ensaio sobre a ausência
Susana Lourenço Marques
- 217 Notas biográficas dos autores

NOTA INTRODUTÓRIA

Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura é um volume organizado no âmbito do projecto de investigação RIAL – Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura, sediado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). O projecto foi criado em 2017 com o objectivo de estimular um pensamento alargado sobre arte e representação, partindo dos dois conceitos titulares e inspirando-se numa herança artística e teórica que vem, essencialmente, do quadro da modernidade estética, desde o século XVIII até à contemporaneidade. O estudo desenvolvido no âmbito deste projecto tem explorado uma rede conceptual que traduz zonas de porosidade e de contaminação entre vida e arte, ficção e História, percepção e facto, ilusão e experiência, quotidiano e estranheza, sistemas simbólicos e cultura material, entre outros pares problemáticos, entendidos na sua complementaridade e interpenetração e não apenas antinomicamente.

Entre 2017 e 2018, organizaram-se diversos encontros abertos ao público, de entre os quais dois que estão na origem deste livro. São eles a Jornada Máscaras de Cera: O Espectáculo da Morte na Literatura e nas Artes dos Séculos XIX e XX (organizada em parceria com a linha de investigação Teatro e Imagem do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), que teve lugar na FLUL, no dia 14 de Dezembro de 2017, e o Seminário RIAL: O Realismo Espectral da Imagem Fotográfica, na mesma faculdade, a 26 de Abril de 2018.

Debruçando-se sobre os assuntos já patentes nos títulos, ambas as actividades propuseram circunscrições específicas, porém correlatas, da proposta geral do projecto. No primeiro caso, o seminário promoveu a problematização e a análise das configurações que o tópico da morte obteve na literatura, na fotografia, no cinema, na literatura e nas artes de palco no decorrer dos últimos dois séculos; o segundo encontro, por seu turno, visou abordar a espectralidade enquanto problema inerente à fotografia e à teorização em torno desta arte, reunindo uma série de intervenções que

interrogaram diversos pressupostos da representação realista comumente associados à fotografia.

Os estudos congregados na primeira parte deste volume incidem em obras e momentos específicos em que a literatura e o cinema trataram a morte, analisando a forma como estes tratamentos conduziram a um pensamento sobre as artes. No texto inaugural, Fernando Guerreiro centra-se na apropriação fetichizante da morte ao longo do século XIX e no primeiro quartel do século XX, debruçando-se sobre, entre outros, elementos da cultura popular tais como jornais, máscaras mortuárias e museus de cera, e estendendo-se até ao melodrama teatral sensacionalista e ao cinema mudo. Seguem-se três reflexões conduzidas no âmbito mais estrito dos estudos literários, focando-se, no primeiro caso, a narrativa breve do final do século XIX, e, no segundo e no terceiro casos, romances publicados na década de 1940. Amândio Reis trata um conjunto de contos de Guy de Maupassant que, unindo-se tematicamente na partilha do motivo do “efeito Lázaro”, concretizam, na verdade, uma reflexão metaliterária em torno da própria ideia de ficção. Patrícia Soares Martins discute um dos maiores pensadores do século XX sobre a morte na arte, Maurice Blanchot, ocupando-se, em particular, de *L'Arrêt de mort*, uma obra que transporta para o domínio da ficção alguns conceitos-chave da indagação filosófica do autor. Kelly Basilio trabalha sobre a efígie de *L'Inconnue de la Seine* e o modo como ela, talvez mais como “prefiguração” do que “representação” da morte, sobredetermina o universo do par de *Aurélien* de Louis Aragon. José Bértolo e Ana Campos equacionam instâncias de cruzamento entre a literatura e o cinema: no primeiro caso, estabelece-se um diálogo entre Wenceslau de Moraes e Paulo Rocha a partir dos fantasmas invocados pelo primeiro em *Ó-Yoné e Ko-Haru* e, pelo segundo em *A Ilha dos Amores* e *A Ilha de Moraes*; no segundo caso, procede-se a uma análise de *Inês de Castro*, de Jorge Leitão de Barros, que valoriza, ainda, outras variações sobre o mesmo tema, bem como diversos escritos do cineasta. Por fim, José Duarte pondera sobre uma série televisiva emblemática no que diz respeito ao tratamento da morte enquanto espectáculo, *Six Feet Under*, tomando em consideração a sua primeira temporada.

A segunda parte desta colecção de ensaios explora a hipótese da fotografia enquanto o meio de representação paradigmático de um olhar sobre a morte e a espectralidade no âmbito das artes. O conjunto abre com a perspectiva de Margarida Medeiros sobre a história desta arte, desde as primeiras experiências com a fotografia espírita até ao advento do digital. Filipe Figueiredo considera o uso da fotografia feito por Azevedo Neves, no seu célebre estudo

das expressões humanas, *A Máscara d'um Actor*, cruzando artes do espectáculo, fotografia e ciência. Golgona Anghel e Margarida Medeiros centram-se em fotógrafos específicos. A primeira analisa o universo singular de Joel-Peter Witkin, valorizando a reflexão levada a cabo por este artista em torno de conceitos como terror, monstruosidade e abjecção, e a segunda recupera a célebre série *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, interrogando o estatuto da fotografia enquanto arte na obra desta fotógrafa norte-americana. Baseando as suas reflexões em zonas de articulação entre a fotografia e o cinema, Luís Mendonça examina diversos filmes de terror contemporâneos que concebem o seu carácter horrífico a partir de dispositivos fotográficos, e Fernando Guerreiro oferece um estudo sobre *Le Secret de la chambre noire*, de Kiyoshi Kurosawa, através da convocação, sugerida pelo próprio filme, do panorama da fotografia no século XIX. O volume termina com uma meditação de Susana Lourenço Marques sobre a fotografia enquanto lugar simultaneamente de presença e ausência, memória e esquecimento, matéria e invisível, suscitada por uma série de imagens encontradas na Colecção de Fotografia da Muralha, actualmente em depósito na Casa da Memória de Guimarães.

I

o espectáculo da morte
na literatura e no cinema

PANTOMINA E MORTE NO CINEMA: DO ESPECTÁCULO DA MORTE NO SÉCULO XIX À CONSTRUÇÃO DE MÁSCARAS E AO MELODRAMA

LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR DE LÉONCE PERRET

*Fernando Guerreiro**

O ESPECTÁCULO DA MORTE: DA MORGUE AO MUSEU DE CERA

O Romantismo, na sua ligação com a Modernidade (de Stendhal a Baudelaire), hipertrofia a pulsão escópica: o *olhar*.

A pulsão do “olhar” incide então com a mesma avidez, insistência, sobre as formas de vida (o realismo de Balzac), o exotismo dos lugares e das culturas (a literatura de viagens de Hugo, Dumas, Gautier, entre outros), a morte (a literatura frenética de Nodier e Pétrus Borel mas também as “flores do mal” de Baudelaire) ou mesmo o “invisível” (o ocultismo das “tables tournantes” de Victor Hugo).

Assim, se no quadro da cultura ao mesmo tempo jornalística (com o folhetim e o sensacionalismo das notícias) e teatral (tendendo sempre ao melodrama) do *fait divers* – uma cultura ela própria participando do novo cerimonial da “estetização do quotidiano” a que se refere Baudelaire desde 1846 –, tudo tende para o “espectáculo”, também a “morte” vai ser o lugar de práticas de encenação e visibilização do seu “aparato” – afinal, não o esqueçamos, contemporâneas da introdução, desde meados da década de 30, da Fotografia na sociedade.

É o caso da institucionalização da Morgue que, na sua própria arquitectura, do “templo” à maneira grega de 1804 à neutralidade funcional da construção haussmaniana de 1864, reflecte a mudança das ideias sobre a “morte” nesses anos.

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Há algo no entanto que, ao longo dessas transformações, permanece e singulariza a morgue de Paris: a larga vitrine de vidro da “sala de exposição” por detrás da qual eram colocados e expostos, à curiosidade do público, os cadáveres¹.

Enquanto “memória” ou “arquivo ao vivo” do morto, o espectáculo que aqui se dá a ver, contudo, é o espectáculo do *real* (Schwartz), um espectáculo universal (democrático) e barato, frequentado por um público diversificado que incluía também, para lá dos locais, os visitantes nacionais e estrangeiros da cidade².

Assim, para lá da função social de “identificação” dos corpos (nomeadamente dos “afogados” do Sena – objecto do filme de Peter Greenaway, *Death in the Seine* [1988]), a Morgue constitui também um lugar de *dramatização* da morte (os bastidores, por assim dizer, do melodrama social e policial dos anos 40/50), recorrendo-se, para o efeito, à “encenação” (*mise en scène*) da disposição e exibição dos cadáveres³.

Deste ponto de vista – e o mesmo pode-se dizer (e foi dito) do Museu de figuras de cera –, como refere Vanessa Schwartz (*Spectacular Realities – Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*), a Morgue pode ser considerada uma espécie de *jornal ilustrado do crime* (em 3D) que funciona, de portas sempre abertas, em regime de “instalação” permanente (Schwartz 2001, 82)⁴.

Se no caso do cadáver se tem um significante em perda de significado, com as imagens de cera essa “falta” do significado procura ser compensada com

¹ Ambroise Tardieu, no artigo “La Morgue” de um Guia de Paris de 1867 escreve: “The room is separated along its entire width into two by a window that can by design be shut-off behind curtains, but that usually remains open and allows people to see into the other half. Lighted directly from above, it has twelve stone stabs in two rooms in which corpses, stripped of their clothes, are protected by a loin cloth that alone guards against stares” (Schwartz 2001, 57).

² “It is nothing but a *spectacle à sensation*, permanent and free, where the playbill changes every day”, lê-se num texto de Ernest Cherbulez, “La morgue”, publicado na *Revue des Deux Mondes* em Janeiro de 1891 (Schwartz 2001, 59).

³ Caso, por exemplo, das duas crianças do “mystère de Suresnes” (1895), expostas e fotografadas em cadeiras – de acordo com técnicas então utilizadas na fotografia de mortos –, ou no chamado “affaire Billoir” (1876), de uma mulher cortada ao meio, em que, devido ao longo tempo de exposição (de 8 a 20 de Novembro) e à decomposição do cadáver, a cabeça foi substituída por uma reprodução de cera que foi aplicada a um manequim coberto por um lençol (Schwartz 2001, 70-73).

⁴ Em Março de 1907, no seguimento de uma campanha que desde 1887 vinha apelando ao seu encerramento, é proibida a exposição ao público de cadáveres, o que, aliás, desencadeia uma contracampanha dos comerciantes locais (Schwartz 2001, 83, 86).

um excesso, redobro da prática do significante, ou seja, pelo acabamento do “pormenor” mediante o uso da cor e de todo o tipo de adereços (das roupas aos objectos) que podem ajudar a (re)construir um cenário.

As “figuras de cera”, de facto, inserem-se na longa tradição da construção de *ex-votos* e do uso, para efeitos do “saber”, de *manequins anatómicos*, em cera ou de madeira, por vezes pintados e desmontáveis⁵.

O primeiro “gabinete de figuras de cera” que ganhou certa notoriedade pública foi o do alemão Philippe Curtius que, depois de se estabelecer no Boulevard Saint Martin (1770) e passar pelo Palais Royal (1776), se fixou, a partir de 1782, no Boulevard du Temple⁶.

O Museu Grévin, sucedendo aos diversos continuadores de Curtius (que morre em 1794), abre a 5 de Junho de 1882 na zona de Montmartre, próximo do Théâtre des Variétés e da Passagem dos Panoramas.

Nos “quadros” do museu dá-se também uma *espectacularização* (sensacionalista) do “real”⁷, conseguida pela dramatização da cena, por vezes desdobrada narrativamente em vários painéis – é o caso da sequência *Histoire d'un crime*, repartida em sete quadros e exposta ininterruptamente entre 1882 e 1900⁸ –, assim como pela ampliação do “pormenor” (do detalhe “pitoresco”), o que levou alguns comentadores da altura a ver nessas obras o “triunfo do Naturalismo” (algo aparentemente confirmado pela presença aí, desde 1882,

⁵ Para este aspecto, ver as duas obras de Georges Didi-Huberman referidas na bibliografia final deste texto, respectivamente, *Ex-voto – image, organe, temps* (2006) e *Ouvrir Vénus* (1999).

⁶ Curtius, aliás, era presumivelmente “tio” de Marie Grosholtz, por casamento Tussaud, que depois de trabalhar com ele, emigrou para a Inglaterra em 1802, acabando por se estabelecer em Londres (Baker Street) em 1835 (Para Curtius e Mme. Tussaud, cf. Huet 1993 e Bloom 2003).

⁷ No conto “L'Homme aux figures de cire” de Jules Champfleury (2004 [*Les Excentriques*, 1852]), o “gabinete das figuras de cera” é claramente apresentado como “le pauvre spectacle des Champs Élysées” (2004, 9), posicionando-se, enquanto “atracção”, entre o “gabinete de curiosidades” (mais ligado à pulsão de saber – a do narrador e do seu amigo pintor, Courbet) (2004, 24) e o “teatro de variedades” (“espectáculo de feira”), já que aí se recorre à atracção adicional de uma “cul-de-jatte musicienne” para atrair e entreter o público (2004, 11-12).

⁸ Significativo da passagem do “tableau vivant” (do domínio ainda da escultura e do teatro) ao cinema é o filme *Histoire d'un crime* (em 6 planos) de Ferdinand Zecca (Gaumont, 1901), versão cinematográfica da “instalação” do Museu Grévin. Também no filme *Figures de Cire* de Maurice Tourneur (1912) – com “script” de André de Lorde e participação de um actor do Teatro do Grand Guignol – diversos “nichos” contêm os quadros (cenas) de um crime: a saber, o acto, a prisão, o interrogatório, a acusação (no tribunal) e a disposição do corpo do criminoso, de pés para a câmara, no tabuleiro da guilhotina.

de uma “estátua” de Émile Zola e da reprodução de uma cena na mina do seu romance *Germinál*)⁹.

Esse *mais de realismo* produzido nas salas dos museus de cera – para o qual, como claramente o mostra o filme *Figures de Cire* de Maurice Tourneur (1913), é fundamental o duplo efeito de “atmosfera” (iluminação) da sala e de “cenografização” do grupo –, tinha a ver tanto com a *suspensão do efeito de 4.ª parede* (Antoine) – ao espectador era permitida uma visão em movimento, de 360º, podendo escolher o ponto de vista (Schwartz 2001, 129, 132) –, como com a suspensão da *fronteira entre vida e morte* (animado/não-animado) – aspecto que os filmes de Michael Curtiz (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) e de André de Toth (*House of Wax*, 1953) aliás exploram, trabalhando, do ponto de vista da forma (pela cor, tensão dramática da “pose” ou pelo “brilho” da figura) esse motivo do *vivo* (modelo) *no morto* (a “figura de cera”).

PORQUÊ A CERA?

Georges Didi-Huberman, no artigo “De semelhança a semelhança”, desenvolve a ideia – apoiando-se numa leitura de *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot – de que a *imagem*, vindo de “dentro”, do “escuro” (denso) do (des)uso que da linguagem faz a literatura, é como uma espécie de *contra-relevo* (no sentido de Tatlin)¹⁰ – quero eu dizer, constitui a objectivação de um “dentro” que por ela se dá como um *fora* e que, mais do que “figurar” (ou “representar”) uma “interioridade”, evidencia o espaço (lugar), o *vazio*, que a linguagem, pela figuração e pela metáfora, procura esconder, suturar (ou mesmo “sublimar”).

⁹ Numa carta a Zola de Julho de 1881, o director escreve: “O Museu Grévin será naturalista ou não será” (Schwartz 2001, 121). Compreende-se assim a presença de Courbet (ainda jovem) no conto de Champfleury (autor ainda do volume *Le Réalisme*, 1857). Corresponder-lhe-ia o projecto de um “naturalismo” (ou mesmo “realismo”) a vir, mais de um *hyper-real* do que do “real” (da mimese=representação): uma estética do *parfaitement ressemblant* (2004, 18) que viesse completar o trabalho de “vivificação” (pelo “coloris”) do “inanimado” (2004, 28-29) e que procurasse dar “cette apparence de réalité qui n'est plus la réalité”, “ce PLUS complet que la sculpture et la peinture, qui cependant est MOINS complet que la peinture et la sculpture” (2004, 19), ou seja, segundo a conhecida fórmula de Godard, não o “efeito de real” mas a *realidade do efeito* do trabalho das formas nesses hiatos=falhas da representação.

¹⁰ Através do “contra-relevo”, Tatlin usava os elementos materiais (do fabrico) do objecto, assim como a sua colocação (em cantos) no espaço, não num sentido “construtivo” mas “desconstrutivo”, procedendo a uma análise material (confeccional) do seu vazio. Fazendo, por assim dizer, ver (e sentir) o “vazio” (sobre este ponto, cf. Perloff 1986 e Gray 2000).

Ou seja, a “imagem” entendida como *flash*, negativo solarizado do vazio. Do opaco, “matéria negra” que funda=estrutura toda a significação.

Nesse sentido, a “imagem” (e com ela a literatura), fazendo suas algumas das propriedades da cera¹¹, funciona como um *molde* mortuário. Dito de outro modo, funda-se num mesmo tipo de paradoxo: procura dar (simular) o vivo do morto, construir o semelhante de um fantasma (a ideia [aura: mito] do que pode ter sido o “vivo”) e isso na estranheza de uma matéria (substância), a cera, de uma alteridade absoluta em relação ao que procura designar ou representar. O “contra-relevo”, portanto, de um “ausente”, a exteriorização (acto plástico) de um “vazio”.

Na referência ao molde das mãos de J. em *L'Arrêt de mort* (narrativa de Blanchot de 1948) está presente a máscara mortuária de *l'inconnue de la Seine* (segundo Hélène Pinet um molde datado originalmente talvez de 1860), ícone-fetichismo que fascinou escritores, franceses (Jules Supervielle, Aragon) e não só (Rilke, Horvath), das primeiras décadas do século xx¹².

Para Blanchot, a câmera fotográfica (e já agora frigorífica) da “morte” surpreende, nesse interface vida-morte, um *paralítico* do vivo que fixa a “última imagem” deste “en train” de morrer, de se tornar morto. Nessa “prise” capta-se a relação entre o *aquí* da “finitude” e o ∞ (para cá e para lá) dessa intersecção=limite tocado (“La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part”, escreve Blanchot [1968, 318]) assim como da indiferenciação da matéria que a morte entreabre.

Blanchot, na alínea “Les deux versions de l’imaginaire” de *L'Espace littéraire* (1968 [1955]), observa que é no “cadáver” que o “vivo” (como “morto”) começa a assemelhar-se a si mesmo (1968, 350). Para ele, não só a estranheza in/humana do cadáver – como “resto” (“dépouille”) – é a da imagem (enquanto “excrescência”, “pedra” ou “quisto” do processo) (1968, 348) como o cadáver nos dá a *verdade* (possível e absoluta, irrefutável) da nossa imagem¹³, concluindo:

¹¹ Didi-Huberman, em *Ex-voto*, refere a “plasticidade” (2006, 34) metamórfica (40) da cera que permite que, bem trabalhada (e com recurso a efeitos adicionais como a cor), ela se possa apresentar como uma matéria (nisso semelhante à “carne”) maleável (enquanto “image transformable” [34]) e “quente”, ou seja, “viva” – e logo potencialmente, também, “un matériau du désir” (43).

¹² Sobre a “aura” da “desconhecida do Sena” (cuja primeira presença literária parece ser o romance *The Worshipper of the Image* do inglês Richard de Galienne [1900]), cf. Pinet 2002 e Montier 2014.

¹³ Ainda Blanchot: “Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l’absorbant, s’identifiant substantiellement à elle en la faisant passer de sa valeur d’usage et de vérité à

“il [o cadáver] est le semblable, semblable à un degré absolu [...]. Mais à quoi ressemble-t-il ? À rien”, pergunta e responde (351).

É aqui que, na linha de Didi-Huberman (2011, 44-46), podemos introduzir a reflexão de Martin Heidegger (*Kant et le problème de la métaphysique* [1929]) sobre a Imagem (#20 e 21 “Image et schème” e “Schème et image-schème”).

A Imagem (*Bild*) é por ele entendida como manifestação sensível de um “étant” mas também “intuição” de um “conteúdo” (“esquema”)¹⁴, ou seja, “décalque” (de uma presença ou ausência [Heidegger 1994, 150]) e simultaneamente “projecção” (criadora [177])¹⁵.

Assim, se a “máscara mortuária”, como imagem, presentifica a “generalidade” (universalidade) do conceito de “morte” (“comment apparaît, en général, la face d’un cadavre” [Heidegger 1994, 152]) e se, na sua generalidade de “esquema”, assume o duplo estatuto de índice e de ícone (da “morte”) – e isto porque participa, de algum modo, enquanto conceito, dessa substância=conteúdo –, então a fotografia, cópia e reprodução de uma imagem mas também, enquanto acto, do seu processo de “formação” (151) – e isso é particularmente perceptível com a fotografia de uma “máscara mortuária” –, constitui como que um *duplo décalque* que (nos) dá simultaneamente o *lugar comum* (condições de aparição) da máscara, da fotografia (152)¹⁶ e da própria “morte”¹⁷.

quelque chose d’incroyable – inusuel et neutre. Et si le cadavre est si ressemblant, c’est qu’il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n’est aussi rien de plus” (1968, 351).

¹⁴ “D’ordinaire, on appelle <image> la *vue* qu’offre un étant déterminé en tant qu’il se manifeste comme donné” escreve Heidegger; contudo, “selon un sens dérivé, on appellera <image> soit le décalque qui reproduit un étant, donné ou qui a cessé d’être présent, soit le modèle [*Anblick*] qui projete un étant encore à venir” (1994, 150).

¹⁵ “Si la connaissance ontologique est formatrice du schème, il s’ensuit qu’elle crée (forme) donc spontanément la vue pure (l’image) [...] Et si la connaissance ontologique forme la transcendance, laquelle constitue, d’autre part, l’essence de la finitude, cette finitude de la transcendance ne se trouve-t-elle pas surmontée par le caractère <créateur>? L’être fini ne devient-il donc pas infini par ce comportement créateur?” (Heidegger 1994, 177).

¹⁶ Heidegger: “Le masque mortuaire peut ainsi montrer l’aspect d’un masque mortuaire en général, tout comme la photographie peut manifester non seulement l’objet photographique mais encore ce qu’est une photographie en général” (152).

¹⁷ Mas também presentificar o “lugar comum” da figura do “autor”. Veja-se a decisão de Céline de, na capa da edição da sua peça de teatro *L’Église* (1933), em vez de uma fotografia sua (como lhe era pedido), utilizar uma reprodução da foto(-sintética) que Albert Rudomine fez da “desconhecida do Sena” em 1927. “Condition de l’écrivain moderne”, comenta Jean-Pierre Montier (2014, 50).

Deste modo, se a “cera”, no seu “ultra-realismo” (ampliando o pormenor) e pela sua “abstracção” (hiper-realiza mas noutro *medium* e “fora” do objecto, como uma espécie de efeito 3D), funciona em si mesma como uma “máscara”, ao fixar e construir a “idealidade” (arquétipo) de uma “pose”, ela também, em certa medida, *fotografa* (decalca numa matéria pregnante, sensível).

Há contudo um *paradoxo* constitutivo dos “trabalhos de cera”.

Se o que se procura, diz-se, é um efeito de “animação” – recorrendo-se para isso a todas as técnicas, da maquilhagem e iluminação à “mise en scène” e ao recurso de efeitos especiais –, essa “animação” é sempre a activação de algo que é passivo, não-humano e morto¹⁸.

Daí uma dupla instância (do desejo) contraditória: uma atracção tanto pelo “morto” (passivo) no (do) “vivo” como pelo “vivo” no “morto”¹⁹.

A “coisa” animada (ou “ser-coisa”, se creditarmos a realidade do imaginário) configura-se como o “híbrido” dessa dupla instância, algo *entre* mas que é *simultaneamente* essas duas entidades (estados da matéria do desejo): esse ponto (im)possível em que se apagam e/ou abrem as fronteiras e se tocam vida e morte para ou se resolverem (superarem as diferenças) ou duplamente se anularem/indiferenciarem no efeito de liquefação (material ou imaginária) dos modelos.

Os “trabalhos de cera”, com efeito, situam-se e projectam-se, do ponto de vista da sua visão-desejante, entre o “fetiche” (a necrofilia) e a “sublimação” (idealização), referindo, ao fim e ao cabo, a própria “monstruosidade” do desejo que é sempre internamente trabalhado por algo que é da ordem do “letal” e do “inumano”²⁰.

¹⁸ “Ma peur venait de la ressemblance des figures de cire avec les cadavres que je devinais”, observa o narrador do conto de Champfleury para precisar: “À la Morgue on injecte les vaisseaux du cadavre d’un liquide conservateur qui a les apparences du sang; le visage est enduit d’un coloris léger [...]. Les figures de cire ne sont-elles pas fardées de la même manière ? À la Morgue, des yeux artificiels sont placés dans les orbites oculaires. Les mouleurs de cire se fournissent d’yeux de verre exactement semblables” (2004, 19-20).

¹⁹ No filme de Michael Curtiz (como no de André de Toth, embora talvez mais explicitamente naquele), são “modelos vivos” que servem de material (suporte) às figuras de cera e isso tanto “erotiza” as estátuas como introduz no modelo, com o desvio da necrofilia (da fotografia no cinema como “close-up”), a hipótese da sua “relève” num novo objecto híbrido, ampliado e alterado: a imagem de cinema.

²⁰ “Animação” da estátua (cadáver) presente no fetichismo de Diard em relação a Julie, a figura que se parece com “une jeune fille habillée en grisette” (Champfleury 2004, 33): a sua “erotização” continua a dos manequins de moda (14-15) e dinamiza-se no turbilhão da “dança” (como com a Olympia de *Der Sandmann* de Hoffmann) (34), até à transgressão final: não só “épouser

A FIGURA DO “ACTOR” SEGUNDO O MODELO DA “ESTÁTUA”

Com efeito, da Idade Clássica para a Modernidade passa-se do modelo mais “mecânico” do corpo humano como “machine de terre” (argila) (Descartes, *L’Homme*, 1662) para o da “estátua de cera” de Condillac (*Traité des sensations*, 1754), massa que se transforma tanto a partir de dentro (pelas suas emoções) como do exterior (pelas sensações que a impressionam). “Prenons cette statue, et animons-la...”, proclama Diderot no *Discours de la poésie dramatique* (1758).

Trata-se agora de uma “estátua” (modelo) mais “sensível” e “expressiva” (patética) (*vd.* a questão dos limites da expressão da dor no *Laocoon* de Lessing [1766]) que nas reinterpretações que dela dá o século XVIII, ao animar-se (adquirir as características da “expressão” [gesto, cor] e da “vida”) não só se move como caminha e mesmo dança (Stoichita 2008).

O modelo (módulo) da “estátua” como representação do carácter vivo=animado, *i. e. expressivo*, do corpo, vai assim servir de base à noção de Expressão e à construção da figura do Actor. “Et pourquoi l’acteur différerait-il en cela du statuaire?”, interroga-se ainda Diderot no *Paradoxe sur le Comédien* (Stoichita 2008, 173).

A teoria clássica da Expressão correspondente ao modelo cartesiano do homem e das paixões (cf. Descartes, *Traité des passions de l’âme*, 1649), encontramos-na na *Conférence sur l’expression générale et particulière* de Charles Le Brun, pronunciada em 1668 na Academia Real de Pintura e de Escultura e publicada mais tarde, em 1820, em Paris, no Tomo IX de *L’Art de connaître les hommes par la physionomie* de Lavater²¹.

Na Conferência, Le Brun usa as designações “têtes d’expression”= “masques des passions” (assim como os termos “caractère” e “physionomie”), constituindo estes, no seu conjunto, como observa Hubert Damisch (“L’alphabet des masques”), um dispositivo: grelha de “modificações” (“deformações”) reguladas de acordo com o duplo critério da “conformidade” (“règle”) e do “desvio” (“écart”) articulados em função de uma figura base = grau 0 das “paixões” que é a da “tranquilidade” (Damisch 1980, 123; Le Brun 1980, 110).

la mort[e]” (16) mas ter sexo com ela (“Diard dans le lit avec la gueuse” [37]). Fazer 1 com 0 (o carácter não-sexuado do modelo) que, no “gozo” (“S’est-il mis dans un état [...], on dirait qu’il va rendre l’âme” [35]), equivale=igual a ∞.

²¹ Usamos o texto e conjunto de gravuras publicados no volume *La Passion* (n.º 21) da *Nouvelle Revue de la Psychanalyse* (1980).

Le Brun caracteriza a “expressão” como um processo psico-fisiológico (processando “mouvements intérieurs” e “extérieurs”), agido por um princípio de “semelhança” (enquanto “naïve e naturelle ressemblance des choses”) que, pelo seu “detalhe” e “expressionismo”, *caracteriza* (“c’est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose”), naturalizando, no processo, o “falso” (“artifício”). Assim, a “expressão” visibiliza as “paixões”, elas próprias definidas como “mouvements d’âme” (“d’esprits animaux”) (1980, 96) que visam, de acordo com Descartes, “unir-se” ou “fugir” dos objectos que se considera ser “bons” ou “maus” para o sujeito (95).

Chega-se assim a um “alfabeto” de vinte e quatro “paixões” em que, na sua composição (desenho, interpretação), se vai do “índice” (de uma mecânica indicial=sintomatológica [Damisch 1980, 124]) ao “signo” (e a uma possível combinatória de traços)²².

Contudo, para Le Brun, o “cérebro” (centro das paixões) constitui o lugar de síntese dos “traços”, resultando daí a relevância do “rosto”, porque mais próximo da “alma” (1980, 99), para a “expressão”.

Deste modo, se, ainda em termos cartesianos, “l’âme [est] jointe à toutes les parties du corps” (sendo a glândula pineal “le lieu où elle exerce plus particulièrement ses fonctions” [Le Brun 1980, 96]), não só a “expressão” é total (“toutes les parties se suivent” [Damisch 1980, 123]) como todo o corpo é trabalhado pela “expressão” (Le Brun 1980, 107) de acordo com um princípio de *transparência* da “forma” (a “máscara”) ao “conteúdo” (a “paixão”). Neste quadro, a “admiração”, com o seu efeito de “espanto” (“étonnement”) e mesmo de “sideração”, suspensão da vida fisiológica (“ce qui fait que le corps devient immobile comme une statue” [Le Brun 1980, 97]), constitui o “estado”=“paixão” que preside, pensamos, à “mise en pose” e à fixação do “carácter” (tipo) do actor.

Enquanto “ressemblance naturelle” (processando-se, pelas “paixões”, segundo a “natureza”), a “expressão” constitui, contudo, não uma mimese “directa” mas uma mimese de 2.º grau que, no seu efeito de “artifício” (efeito de “leurre” [Damisch 1980, 131]), acaba por se assemelhar à “verdade” (de modo que “tout ce qui est feint paraît être vrai” [Le Brun 1980, 95]).

Podemos, assim, estabelecer uma relação entre o carácter “cerebral” da noção de “expressão” de Le Brun e o modelo de representação *de tête=réflexion*

²² “Marquer, c’est rendre visible, imprimer sur la surface des corps l’indice d’une agitation intérieure” [Damisch 1980, 125]), pelo que “le moment de la re-marque [correspond] précisément au passage de la chaîne d’indices à l’ordre du signe”, comenta Damisch (126).

do actor de Diderot (*Paradoxe sur le comédien*) que, segundo o exemplo da Clairon²³, conduz à construção de uma “marioneta” (“grand mannequin”) ou “fantasma” (modelo=arquétipo=ideal da situação: paixão) (Diderot 1995, 73). Assim como pelo “modelo ideal” (*Discours de la poésie dramatique*), contra a “vicissitude perpétuelle” do comportamento do homem, se procura chegar a “une mesure, un modèle hors de moi” e fixar (como a Clairon) “un seul simulacre” de que “émanera une variété infinie de représentations diferentes, qui couvriront la scène et la toile” (1970, 116-118), também “le comédien qui jouera de réflexion, d’étude de la nature humaine, d’imitation constante d’après quelque modèle idéal [...] sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait” (1995, 72-73).

No entanto, desde finais do século XVIII, e sobretudo durante o XIX, com o desenvolvimento da física dos “imateriais” (electricidade, magnetismo), o processo de “animação” da “estátua” é pensado como o da *circulação de fluxos=energias*, tornando-se a “estátua” não só “sensível” mas também “irritável” e “nervosa”.

Um “nervosismo” fisiológico e metabólico (cósmico) que vai levar à formação do novo *corpo plástico nervoso* do discurso (saber) da Psiquiatria, tal como ele é formulado a partir de 1872 em Paris, no Hospital de la Salpêtrière, por Jean-Marie Charcot, em torno da noção de Histeria²⁴.

“Espectáculo da dor” e “événement d’un sens”, a histeria, como observa Georges Didi-Huberman (*Invention de l’hystérie*) (2014, 19), compreende ao mesmo tempo a invenção de um “teatro” (uma modalidade nova de espectáculo=representação) e de uma “imagem” do corpo, antiteticamente pensada (e configurada na prática) como “pose” (*stasis*) e “performance”.

²³ Diderot: “Sans doute elle [a Clairon] s’est fait un modèle auquel elle a d’abord cherché à se conformer; sans doute elle a conçu un modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu’il lui a été possible”, pelo que, construído esse “modelo ideal” (“grand fantasma” ou “grand mannequin”) que é uma construção mental (de “tête”) – representação imaginária e não ela própria (“ce n’est pas elle”) –, nada mais há a fazer do que “reproduzi-lo”: “lorsqu’elle s’est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède [se tenir ferme là, c’est une pure affaire d’exercice et de mémoire], elle se répète sans émotion” (1995, 73).

²⁴ A Salpêtrière de Charcot, verdadeira “fábrica de corpos” (situações/ imagens) (Didi-Huberman), constituía um complexo dispositivo articulado por diversos blocos (práticas): um museu anatómico-patológico, um gabinete de produção de “moldes” (em cera) (“musée de moulages”) e um *atelier* de fotografia completado por um “laboratório electrónico” com instrumentos de medição e aparelhos de projecção. Num plano mais institucional, para lá de ser um “asil”, funcionava como uma clínica (com funções de ensino) e um “teatro”, dado que as lições e consultas públicas constituíam verdadeiros *happenings* (vd. a tela de André Bouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887).

Com efeito, na “crise” do(a)s pacientes de La Salpêtrière processa-se todo um trabalho de “figuração” que vai do “sinal” (produzido: exteriorizado: visível) ao “signo” (o “sintoma” – interiorizado, generalizado), o qual é depois classificado como “caso” (=tipo)²⁵, correspondendo-lhe um “quadro” (plástico)²⁶ e uma “descrição” (que dispõe e visibiliza o “alfabeto visível” dos corpos [Didi-Huberman 2014, 46]).

É aqui que se inscreve a *pose* – frequentemente induzida pela hipnose – que, por um processo de “desdobramento”, leva à construção sobre o corpo do(a) paciente, de um corpo “imaginário” (porque é modelado por/sobre uma imagem): o do “sintoma”, ao qual o paciente adere, revestindo o seu “personagem”, de acordo com um *devoir-image* conduzido pelo dever de se assemelhar (corresponder) ao “caso” e construir o “espectro”=“simulacro” da sua “figura”.

Da “paragem sobre a imagem” da “pose”²⁷ resulta, nos termos do próprio Charcot, uma “statue expressive”²⁸ que constitui também, agora segundo Didi-Huberman, uma “sculpture du fantasma” em que este se exterioriza (plastifica) teatralmente²⁹.

²⁵ O “tipo”, segundo Charcot, é “un ensemble de symptômes qui dépendent les uns des autres, qui se disposent en hiérarchie, qui peuvent être classés en groupes bien limités, qui surtout par leur nature et leurs combinaisons se distinguent évidemment des caractères des autres maladies nerveuses” (*apud* Didi-Huberman 2014, 45).

²⁶ “Et qu’est-ce qu’un tableau?”, pergunta Didi-Huberman, respondendo: “Un tableau n’a plus d’être, il n’a que des quasi êtres [...]. Il tient lieu. Et il prolifère, il répond à quelque chose comme le souci d’une organisation du simultané”. *Image-tableau*, ela própria integrada no processo de “tabulation” dos casos patológicos (Didi-Huberman 2014, 45).

²⁷ Estamos assim perante um processo de “mimese” (da ideia: tipo), mas de uma mimese do *negativo=ausência* (de um “fantasma”) que produz um “quadro” (es[x]tático) em função de uma “deformação” (“contracture”): fixação de um “sintoma” como *arrêt sur l’image*, um efeito de “morte” (Barthes) no vivo (o corpo performativo). “Ce portrait [un *quasi-meurtre*] présente à vif un retard sur la mort” do(a) paciente, comenta Didi-Huberman (2014, 149).

²⁸ Charcot: “Le sujet se trouve ainsi transformé en une sorte de statue expressive, modèle immuable représentant avec une vérité saisissante les expressions les plus variées” (*apud* Didi-Huberman 2014, 426).

²⁹ É este material dramático e plástico que vai ser fixo: objectivado e re-definido pela Fotografia nos 3 volumes da *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, publicados em 1876/7 e 1880. Com efeito, mais do que a Pintura, a Fotografia *já está dada* na “pose”: no “arrêt de mort” do *clic* que des-continua, fixa e objectiva plasticamente o contínuo do vivo. E se no “ataque” o corpo, performativo, é *imagem-acto*, essa dimensão sacrificial de ex-posição, oferta à vista, é trabalhada (modelada) pela luz produzindo uma “impressão” do corpo que *sensibiliza* a película no “teatro de pose” da crise (Didi-Huberman 2014, 205). Deste modo, a fotografia faz parte do trabalho da performance do sintoma (da sua mimese hetero-plástica), substituindo-se

Coloca-se aqui, contudo, outra questão: *quem* (ou *o quê*) espera pela vinda do ataque (histérico)?, habita (n)a sua “aura”? E se a “pose” é uma “construção”=“ficção” desempenhada (vivida) sobre (pelo) nosso corpo, *quem (qual) é o sujeito dessa simulação=mimese*? Questão, percebe-se, que (re)coloca o “paradoxo do comediante” de Diderot: representação de “cœur” (segundo a “natureza”) ou de “tête” (artificial)?

É este corpo plástico patológico, em tudo experimental – um modelo concreto-virtual de exposição (e testagem) de “simulacros” – que, no final do século XIX, como referem Rae Beth Gordon (*Why the French Love Jerry Lewis – From Cabaret to Early Cinema*) e Emmanuelle André (*Le Choc du sujet*), passa da Clínica para o Music-Hall (com os “chanteurs”/“chanteuses épileptiques” – as “gommeuses” Yvette Guibert, Polaire), deste para o Teatro (o melodrama mas também o Grand Guignol fundado por Oscar Meténier em 1897, em Paris) e daí, por fim, para o *primeiro cinema* (dito de “atracções”) francês (sobretudo entre 1896 e 1913), local onde germinaria e se disseminaria (universalmente) o vírus das novas patologias da psique, a *neurastenia* e o *nervosismo*.

No quadro da estética do “choque” que, segundo Walter Benjamin, caracteriza a modernidade, o cinema, tem sido dito, mais ainda do que a fotografia, faria do carácter “traumatizante” da sua percepção o seu próprio princípio estético. Como escreve Jean Epstein em 1921, no cinema “tout est mouvement, déséquilibre, crise”, “il n’y a que vitesses, mouvements, vibrations” (1995, 93, 36).

Com efeito, a fenomenologia da percepção do cinema assenta num estado de “indução” (quase “sonambulismo”) provocado pelo movimento (e efeito de luz) das imagens, um estado de “absorção” próximo da hipnose que se performatiza na percepção através de um acto de (quase) alucinação=histeria³⁰. Já no plano da “figuração”, como observa Rae Beth Gordon (2001) no estudo indicado acima, o cinema, sobretudo nas comédias (e pelo burlesco), põe em acto (re/investe) as novas patologias do corpo (objectiva

e acabando (ultimando) a cena de teatro (o “quadro”); mas ao mesmo tempo, como refere Heidegger, objectivando-a, ela generaliza e espectraliza a “pose” que se torna, ela própria, um dos possíveis “simulacros” do “modelo ideal” do tipo=caso.

³⁰ “Hystériques, assurément, ces spectateurs qui absorbent un malheur d’écran jusqu’à faire de cette illusion leur réalité”, escreve ainda Epstein (“Cinéma, Hystérie, Culture”), anos depois, para concluir: “Émotion déraisonnable, larmes absurdes, honteuses paupières rougies, dissimulées sous un mouchoir” (1975, 259).

e realiza os seus “fantasmas”), continuando em certa medida, feito o desvio pelo Music-Hall, o teatro de La Salpêtrière³¹.

Será esse o campo, entre outros cenários, do Melodrama.

O MELODRAMA COMO “TEATRO DO FANTASMA”: *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR*

Em França, a relação entre Naturalismo, Teatro e Cinema – que também podemos desenvolver para o caso americano, tendo em conta, nomeadamente, o cinema de Griffith na Biograph (Vardac 1987) –, por razões estéticas e civilizacionais, é talvez mais clara do que noutras culturas.

Com efeito, com a sua dimensão tecnológica e a objectividade fotográfica da imagem, o cinema, desde os Lumière, parece prolongar a linha “científica” e “experimental” do Naturalismo de Zola³². Na Pathé, Ferdinand Zecca – que já no início do século realiza filmes como *Histoire d'un crime* (1901), *Victimes de l'alcoolisme* (1902) ou *La Grève* (1904) –, entre 1912 e 1914 dirige a série *Scènes de la vie réelle*, enquanto na Gaumont, Feuillade, entre 1911 e 1913 realiza a série *La Vie telle qu'elle est* – séries a que podemos acrescentar *Les Batailles de la vie* de Victorin Jasset, para a Éclair, ou os *Drames de la vie moderne* de Zecca e Le Prince, em 1912, para a Pathé.

Filmes que, sobretudo os da primeira década do século, podemos inserir na linha do “melodrama naturalista” (ou dos “mélodrames faubouriens” [Sadoul]), e que são caracterizados pelo “patético” da representação dos actores, a estrutura episódica do “quadro” (como base do “plano”), a importância dos “décors” (de interiores [Zecca] ou exteriores [Capellani]) e o “melodismo” da mistura de registos (comédia, drama, policial) – casos, entre outros, de filmes de Alice Guy como *Le Fils du garde-chasse* ou *La Marâtre* (1906) ou

³¹ “Enquanto que o teatro actual exulta a vida interior, a meditação psicológica, a biblioteca, o museu, as luctas monótonas da consciência, as minuciosidades estúpidas dos sentimentos, numa palavra, esta coisa e esta palavra imunda e obscena: a *Psychologia*, o MUSIC-HALL exalta a acção, o heroísmo, a vida ao ar livre, a destreza, a autoridade do instante e da intuição. À *Psychologia* opõe o MUSIC-HALL o que eu chamo a *Fisioloucura*”, lê-se na tradução portuguesa do *Manifesto do Music-Hall* de Marinetti (1913), publicado no número único do *Portugal Futurista* (1917).

³² Gilles Deleuze considera mesmo que “le génie des naturalistes est cinématographique”: “ils inventaient une matière nouvelle, en dehors de cet art”, “avant cet art”, “ils inventaient une matière cinématographique et par elle transformaient profondément le roman”, escreve (2013, 19).

as adaptações de Zola feitas por Albert Capellani: *L'Assommoir* (1909) e *Germinal* (1913).

É já num contexto caracterizado por uma maior apropriação da literatura pelo cinema que, em Fevereiro de 1908, os irmãos Lafitte subsidiam a criação da produtora *Film d'Art*, dirigida por dois homens vindos do teatro: Henri Levedan e Charles Le Bargy (o primeiro dramaturgo da Academia e o segundo actor da Comédie Française).

Com o *Film d'Art* (o “cinéma dramatique et, si l'on veut dire, littéraire”, nos termos de Rémy de Gourmont em 1914 [Gourmont 2002, 199]), cria-se um tipo de cinema pensado (e executado) como “teatro cinematográfico” (“une pièce cinématographique” [Brisson 2008]). Próximo mas diferente da Literatura, o Cinema, via *Film d'Art*, é então concebido como uma simplificação/redução do Teatro e uma passagem, do ponto de vista fenomenológico, da “abstracção” (“tout ce que la seule parole est en état de traduire, c'est-à-dire la méditation, l'idée abstraite, la passion concentrée, en est exclu” [do cinema]) ao “concreto”, *i. e.* ao “visual”. “Nous sommes dans le concret”, observa o crítico (teatral) Adolphe Brisson em 1908, num bem curioso texto sobre *L'Assassinat du duc de Guise* (filme-manifesto de André Calmettes e Charles Le Bargy [1908]).

Com efeito, com o *Film d'Art*, vai ter lugar uma polémica à volta do uso da Pantomina no cinema que altera profundamente a figura do actor e a linguagem expressiva do seu rosto e corpo.

Se alguns defendem a “transposição” da Pantomina para o cinema, outros, é o caso de Adolphe Brisson, vão afirmar a “singularidade” do cinema³³.

Se a ausência da “fala” (e do carácter estruturante da linguagem) excluía do cinema a “abstracção” e o “pensamento”, em contrapartida acentuava o carácter “físico” e “concreto” da “expressão”, o que se traduzia numa exigência de “simplificação” e “clareza” (“il faut, en quelque sorte, les filtrer [ces mouvements], les dégager, de toute superfluité, les réduire à l'essentiel” [Brisson 2008, 171]), o que, por si, já constituía uma “formalização” e uma “estilização” (“dès que la nature est simplifiée...le style apparaît”, “ce travail d'épuration est un travail d'art”, conclui [*ibid.*]).

³³ Para Brisson, se a pantomina assenta num código (fixo) de “posições” (um “alfabeto”) que a aproxima, no seu funcionamento, de uma gramática: língua (“la pantomine possède une langue, une grammaire spéciales, des signes immuables dont le sens ne varie point” [172]), a “expressão”, no cinema, não possuía esse carácter articulado e discreto, correspondendo-lhe antes um sistema aberto – e isto devido à sua própria intenção de captar “les formes vivantes et leurs aspects”, *i. e.* a vida (*ibid.*).

Deste modo, o cinema depura a dimensão plástico-patológica do corpo do actor do melodrama produzindo, sobre ele, uma espécie de efeito extático de hipnose que o coloca em cena (representação) face a si mesmo e o orienta menos para a procura do “particular” (pormenor expressivo) do que do “sintoma” ([arqué-]tipo).

É neste quadro que se insere o caso exemplar do filme de Léonce Perret, *Le Mystère des roches de Kador* (1912).

Com uma dupla vertente de “história policial” e de “melodrama clínico” (na linha do “teatro psiquiátrico” de André de Lorde no Grand Guignol), o filme de Perret contém uma evidente dimensão metacinematográfica. Como é referido no filme com a introdução da personagem do Dr. Williams, trata-se, aqui, da cura do “trauma” da personagem (Suzanne) – mas também do espectador – pelo cinema: “l’application du cinématographe à la psychothérapie”³⁴.

A construção da “alegoria” do cinema, no filme, passa, pensamos, por três momentos.

Assim, pela reconstituição e filmagem da cena-trauma de Suzanne, refere-se, antes de mais, a operação do cinema como uma *instalação* do real: trata-se, com efeito, da *simulação=repetição* do trauma, ou seja, da criação de condições para a sua “(re)mise en scène” (como sucede, afinal, com o teatro da construção da “pose”=“sintoma” de La Salpêtrière).

É o momento da “teatralização”, simultaneamente “mise en scène” e “mise en abyme” que, pelo jogo dos “duplos” (se Jean, o apaixonado, está por ele próprio, Suzanne é “representada” por um duplo), cria condições de objectivação e ressonância para que o registo: impressão (mnésica, neurológica) do “trauma” se manifeste e amplifique. Curiosamente, a “reconstrução” (melhor, “reinvenção”) da cena faz-se em “exteriores” e num plano único, sem cortes, de que o médico (Dr. Williams) surge explicitamente como o “organizador”=“realizador” (o que faz da imagem o ecrã do fantasma)³⁵.

³⁴ Num folheto distribuído por altura da estreia do filme, citava-se um passo do estudo do Dr. Williams (talvez um intertítulo hoje perdido): “Cette invention merveilleuse, utilisée depuis peu en médecine mentale, semble devoir y occuper très vite une place prépondérante. Les vibrations lumineuses des images cinématographiques transmises par le moyen du nerf optique, de la rétine qu’elles ont impressionnée aux cellules de l’écorce cérébrale, déterminent, en effet, un état particulier d’hypnose qui se prête admirablement à la suggestion thérapeutique” (Bellour 2009, 47).

³⁵ Emmanuelle André observa que “le médecin est devenu metteur en scène, qui accomplit ce que le tableau suggère, la *mimèsis* d’un corps au cœur de la représentation”. E precisa: “Le cinéma n’est pas simple prétexte narratif, il est cadre qui cerne la mise en scène, un écho au cadre du tableau qui en organisait la composition” (2011, 38).

Num segundo momento dá-se a passagem para a sala de projecção em que Williams vê à mão imagens do filme, com um ecrã iluminado por detrás dele: sem corte no plano, o médico aproxima o ecrã e prepara a sala para a sessão de projecção; ainda sem corte, Suzanne, vestida com uma túnica branca, é introduzida na sala, como uma sonâmbula, acabando Williams por a conduzir para fora do campo.

O segundo acto, deste modo, é o da *projecção* da cena-trauma=fantasma.

Pela mão de Williams, Suzanne reentra em campo (mancha branca, iluminada, sobre fundo escuro)³⁶, ela própria já “projecção” (de um corpo na luz)=imagem de cinema.

“*Regardez, Suzanne*”, diz-lhe o médico=encenador=realizador, colocando-a a ela própria em cena. Em toda a sequência da “projecção”, Suzanne configura-se (é também a marca da sua *schize*) como o 1.º foco de uma elipse (de luz) cujo 2.º foco (virtual?, ou o contrário?) é a imagem na tela. Mas com ela, sabemos-lo, é também o *espectador* que é colocado em situação de projecção (=em cena)³⁷.

O filme (o seu registo é o da 3.ª *imagem*, do 3.º olho que é o do saber, do real e do cinema) objectiva a *schize* (divisão) tanto do sujeito como da imagem – *i. e.* do trauma=fantasma.

À medida que prossegue no ecrã lateral (à esquerda) o filme, nota-se uma “emoção” crescente de Suzanne que acaba por se levantar, faz um gesto de espanto com a mão, aproxima-se do ecrã (sempre iluminada, como uma sonâmbula) e procura tocar a imagem (movendo-se e gesticulando de acordo com o modelo da iconografia fotográfica de Charcot). Ainda no mesmo plano, sem corte, recua e cai, numa pose extática e, reerguendo-se, parece reconhecer Jean, toca-o no rosto e abraça-o. Cartão: “Elle pleure. Elle est sauvée!”

É o terceiro momento, o do cinema como *hipnose=cura*.

Por um lado, é verdade, podemos falar de uma catarse emocional ainda concebida no quadro do modelo medicinal-aristotélico clássico, mas interessa-nos mais sublinhar a via neurológica-mediúnica da concepção do cinema

³⁶ Dominique Païni descreve Suzanne como uma Ofélia “afogada” (submersa) pelas ondas (fluxos) das imagens: “Vêtue d’une longue chemise blanche, titubante, les bras ondulant telle une Ophélie emportée dans les rets cathartiques de la fiction cinématographique” (2003, 170).

³⁷ Tal como na sequência do “sonho” do condenado de *Histoire d’un crime* de Ferdinand Zecca (1901), temos aqui, no mesmo plano, o sujeito (o espectador) e o *duplo contra-campo* do seu “trauma” (o que aconteceu, o real) e do *imaginário* (a ideia, imagens, do filme sobre isso construído).

como descarga de energias, transmissão de fluidos (como o concebia já Epstein nos anos 20)³⁸.

Como refere a injunção de Williams: “*Regardez, Suzanne!*”, tudo se passa *pelo olhar*, o próprio ecrã e as imagens de cinema podem ser entendidos como *idealizações* (ideias de 2.º grau [Epstein]) que, prescindindo da “mimese” e do “natural” (trespassando-os), conectam *directamente* (é isso a “cura”) a representação= o Fantasma com o inconsciente (ou o “subconsciente”, termo mais usado na altura) e o próprio real³⁹.

Se a “máscara de carne” (“chaos devenu chair” [Bataille]) substitui a de “cera” (e o fetichismo das próteses: Curtiz, De Toth, Freund), dando-se a ver no carácter extático da “pose” da “histórica” (Augustine em *La Salpêtrière*) ou do actor (atriz) de cinema (a Falconetti e Artaud em *La Passion de Jeanne d’Arc* de Carl Th. Dreyer [1928]), já o melodrama, no seguimento da operação de “purificação” (“elevação”) do *Film d’Art*, acaba por vir articular e serenar o “fantasma”, canalizando-o para a “expressão” e a “narração” que caracterizam o melodrama americano (sobretudo o de “mulheres”) dos anos 40 e 50. O grande *pathos* do corpo convulso da neuro-patologia encontrá-lo-emos no Terror (pense-se na Helen de *Nosferatu* de Murnau [1922] e na Leone de *Vampyr* de Dreyer [1932]) ou no *clownismo* dionisiaco do burlesco (francês ou americano) e dos seus herdeiros (Jerry Lewis ou mesmo Jim Carrey). Mas essa é ainda outra história.

Referências

- ANDRÉ, Emmanuelle. 2011. *Le Choc du sujet. De l’hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre claire (note sur la photographie)*. Paris: Éditions de l’Étoile/Gallimard/Le Seuil.
- BELLOUR, Raymond. 2009. *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L./Trafic.

³⁸ “Le metteur en scène suggère, puis hypnotise. La pellicule n’est qu’un relai entre cette source d’énergie nerveuse [projectada] et la salle qui respire son rayonnement”, escreve Epstein (1995, 101).

³⁹ Como mais tarde com David Cronenberg (*A Dangerous Method*) ou David Lynch (*Twin Peaks: Fire Walk With Me, Inland Empire*), temos aqui um cinema praticado como *objectivação* (hiper-real, fotográfica) das construções (melodramáticas) do “fantasma” (=real).

- BLANCHOT, Maurice. 1968. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 1977. *L'Arrêt de mort*. Paris: Gallimard.
- BLOOM, Michelle E. 2003. *Waxworks: A Cultural Obsession*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BRISSON, Adolphe. 2008. "Le Film d'Art". In Daniel Banda e José Moure (eds.), *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. Paris: Flammarion, pp. 170-174.
- CHAMPFLEURY, Jules. 2004. *L'Homme aux figures de cire*. Paris: Le Promeneur.
- DAMISCH, Hubert. 1980. "L'Alphabet des masques". *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 21 (La Passion): 123-131.
- DELEUZE, Gilles. 2013. "Zola et la fêlure". In Émile Zola, *La Bête humaine*. Paris: Gallimard, pp. 7-24.
- DE LORDE, André. 2015. *Une Leçon à la Salpêtrière*. Londres: Forgotten Books.
- DIDEROT, Denis. 1970. *Discours de la poésie dramatique*. Paris: Librairie Larousse.
- . 1995. "Paradoxe sur le comédien". In *Écrits sur le Théâtre* Vol. 2 - L'acteur (ed. Alain Ménéil). Paris: Pocket.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1999. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard.
- . 2006. *Ex-Voto – image, organe, temps*. Paris: Bayard.
- . 2014. *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Éditions Macula.
- EPSTEIN, Jean. 1975. *Écrits sur le cinéma II*. Paris: Éditions Seghers.
- . 1995. *Bonjour cinéma*. Paris: Maeght éditeur.
- GRAY, Camilla. 2000. *The Russian Experiment in Art (1863-1922)*. Londres: Thames & Hudson.
- GORDON, Rae Beth. 2001. *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- GOURMONT, Rémy de. 2002. "L'image". In Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'un rencontre, 1906-1914*. Paris: École Nationale des Chartes/Association Française de Recherches sur l'Histoire du Cinéma.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. *Kant et le problème de la métaphysique* (trad. Alphonse de Waelens e Walter Biemel). Paris: Gallimard.
- HUET, Marie-Hélène. 1993. "Family Undertaking: Madame Tussaud's Wax Museum". In *Monstrous Imagination*. Cambridge Harvard University Press, pp. 188-218.
- LE BRUN, Charles. 1980. "Conférence sur l'expression générale et particulière" ("Conférence sur l'Expression des passions"). *Nouvelle Revue de la Psychanalyse* 21 (La Passion): 93-121.
- MARINETTI, F. T. 1982. "Manifesto do Music-hall". In *Portugal Futurista*. Lisboa: Edições Contexto.
- MONTIER, Jean-Pierre. 2014. "Le masque de l'Inconnue de la Seine. Promenade entre muse et musée". *Word & Image* 30 (1): 46-56. Disponível em <https://doi.org/10.1080/02666286.2013.771931> (Acedido a 8 de Setembro de 2018).

- PAÏNI, Dominique. 2003. "Léonce Perret, le dernier symboliste". In Bernard Bastide e Jean Gili (eds.), *Léonce Perret*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC)/Cineteca di Bologna/Il Cinema Ritrovato, pp. 111-118.
- PERLOFF, Marjorie. 1986. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press.
- PIERON, Agnès. 2002. *Les Nuits blanches du Grand Guignol*. Paris. Éditions du Seuil.
- PINET, Hélène. 2002. "L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine". In *Portraits/visages*. Disponível em <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm> (Acedido a 8 de Setembro de 2018).
- SCHWARTZ, Vanessa. 2001. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press.
- STOICHITA, Victor I. 2008. *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genebra: Librairie Droz.
- VARDAC, A. Nicholas. 1987. *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. Nova Iorque: Da Capo Press.

O SINAL DE LÁZARO

REANIMAÇÃO E TEXTUALIDADE MÓRBIDA NA NARRATIVA BREVE DE GUY DE MAUPASSANT

*Amândio Reis**

REVISITAR O REALISMO

Segundo Joan C. Kessler, o anti-positivismo de Guy de Maupassant manifesta-se na sua ficção através da recusa da perceptibilidade e de um investimento no invisível, no intangível e no inacessível (1995, xlii). O entendimento que esta estudiosa faz do mais discutido “Ser Invisível” inventado pelo autor francês, o “Horla”, recupera, portanto, a abordagem de Gwenhaël Ponnau à invisibilidade de entidades sobrenaturais evocadas pela psique do próprio sujeito, e que constitui em si mesma um problema face à componente descritiva da narrativa, já que nos coloca perante um dilema de ordem representacional: “Ce qui, pour certains auteurs patiquement modernes, ne peut plus être physiquement décrit à l’intérieur du récit, doit être cependant, par un paradoxe caractéristique de ce changement, *représenté*” (Ponnau 1990, 77). Aproximando-se do mesmo assunto, Andrea Schincariol sublinhou, por seu turno, a incongruência óptica que atravessa fundamentalmente “Le Horla”, vendo o aparecimento do ser misterioso “comme la marque d’une anomalie au sein du visible, comme le symbole du surgissement de l’invu au centre même de ce visible” (2013, 102).

Em suma, vários críticos enfatizam que o tratamento de Maupassant do sobrenatural não exclui a representação plausível. Pelo contrário, ele funda-se

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Este artigo resulta de investigação financiada por Fundos Nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/100075/2014), com o acolhimento do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, no âmbito do PhD-COMP – Programa Internacional de Doutoramento FCT em Estudos Comparatistas.

nos pressupostos de, por um lado, representar realisticamente o *irreal*, e, por outro lado, tornar o inexistente inteligível; o que, de uma perspectiva teórica e crítica, é significativamente diferente do primado da ambiguidade do género fantástico entre o factual e o miraculoso, que torna impossível decidir se somos testemunhas, enquanto leitores, como Tzvetan Todorov concebeu, de uma “ilusão dos sentidos”, um “produto da imaginação”, ou de um “acontecimento [que] se produziu de facto” (1973, 26). Em Maupassant, é a *factualidade do texto*, e não a indecidibilidade do enredo – isto é, ou a sua associação ao miraculoso, ou a possibilidade da sua racionalização –, que confunde as categorias de real e sobrenatural, conduzindo à sua indistinção mais do que indicando a sua inter-exclusividade.

No seu estudo de influências trágicas no romance do século XIX, Jeanette King lembra-nos oportunamente de que “our very use of the term ‘realism’ acknowledges that realism is not reality, but merely another convention to represent reality” (2010, 161). Se aceitarmos a noção de King do realismo literário como uma convenção estética, que, como tal, se baseia na construção ficcional, a distinção entre os contos realistas e os contos fantásticos de Maupassant começa a dissolver-se sob o denominador comum do *artifício*. Isto sugere que a relação entre verdade e ilusão proposta por definições hoje clássicas do género fantástico pode ser, aqui, uma questão de sobreposição e de indiferenciação de diversos caminhos interpretativos possíveis, mais do que uma questão de ambiguidade ou de indecidibilidade entre eles.

Seguindo uma linha de raciocínio correlata desta, num estudo revelador intitulado *Maupassant and the American Short Story*, Richard Fusco invoca uma metáfora pictórica para se referir à muito provável dívida de “The Turn of the Screw”, de Henry James, para com “Le Horla”, de Maupassant, defendendo que, tal como o escritor francês, “James wanted to paste a transparent sheet of realism over his surrealist prose painting” (1994, 207). No que toca à criação literária, esta confluência do que tradicionalmente se vê como esferas antagonísticas (o natural e o sobrenatural, o real e o surreal) contém um potencial poético – com o que quero dizer *criador* em termos Românticos – ao qual Pierre-Georges Castex foi sensível:

Si troublante que soit l’atmosphère où se déroulent ces récits, le sens commun n’est jamais heurté de front. Maupassant présente des cas de démence ; il analyse des aberrations nées de la peur. [...] Les obsédés qui tiennent les rôles principaux des ces deux contes se produisent devant des témoins sains d’esprit et les forcent à *admettre la réalité matérielle des phénomènes contraires aux lois communes de*

la nature. Leur raisonnement est si serré, leurs démonstrations si probantes, qu'ils rendent l'absurde evidente et l'impossible manifeste. (1987, 381, itálicos meus)

Embora não me centre nos textos referidos por Castex nesta passagem, o meu objectivo ao longos das páginas seguintes é compreender esta proposta oximorónica e a forma como ela se materializa num conjunto específico de contos de Maupassant.

Sem rejeitar a ambiguidade “fantástica” que lhes é inerente, proponho observar os textos sobrenaturais deste autor a partir de um outro ponto de vista, centrando-me num dispositivo literário. O teor deste estudo prende-se com o enredo, portanto, e, mais especificamente, com o motivo da reanimação: ou seja, o despertar de um objecto inanimado, trate-se este de uma figura humana, de um membro ou de um elemento prostético.

Centrar-me neste aspecto permitir-me-á compreender a importância do motivo da reanimação, para Maupassant, enquanto meditação velada acerca da própria ficção. Proponho, assim, que, sob o motivo da reanimação e como pano de fundo da abordagem do autor à narração enquanto forma literal e metafórica de exumar o sepulto, reside uma reflexão profunda sobre as potencialidades e os efeitos da literatura. Reflexão esta que se regista numa aproximação à morte feita através dos actos de narrar e escrever.

AO PÉ DE UM MORTO

Na obra de Maupassant, é apenas em “Après d’un mort” (1883) que assistimos à aparente reanimação de um cadáver humano. Este cadáver trata-se, no que é também um caso único na ficção do autor, de um corpo histórico: o de Arthur Schopenhauer, o filósofo alemão que havia falecido em 1860, mais de vinte anos antes da publicação do texto no *Gil Blas*.

Seguindo a estrutura da narrativa encaixada típica da contística de Maupassant, o conto trata de um caso que terá tido lugar após a morte de Schopenhauer, no velório do seu corpo. Um alemão conta ao primeiro narrador, um francês, no contexto de uma estância de repouso para tuberculosos, o que ele e outro companheiro experienciaram naquele velório, durante o qual ambos se terão sentido ainda mais impressionados com o poder do filósofo do que enquanto este vivia. O que mais os espantara, explica ele, fora o sorriso diabólico de Schopenhauer, que parecia contradizer o facto da sua morte:

La figure n'était point changée. Elle riait. Ce pli que nous connaissions si bien se creusait au coin des lèvres, et il nous semblait qu'il allait ouvrir les yeux, remuer, parler. Sa pensée ou plutôt ses pensées nous enveloppaient ; nous nous sentions plus que jamais dans l'atmosphère de son génie, envahis, possédés par lui. (I, 729)

Instaurando no texto uma oposição diametral, o primeiro narrador vê o alemão tísico como se este já estivesse morto, enquanto ele e o companheiro consideraram difícil aceitar que Schopenhauer, em cujo velório participavam, não estivesse efectivamente vivo: “Il me semble qu'il va parler”, dit mon camarade” (I, 729). A dado momento, sentindo-se enjoados e poluídos pela putrefacção do corpo, conscientes a todo o instante do cheiro nauseabundo que este exalava, os dois homens retiraram-se para uma divisão anexa, ouvindo aí um ruído indeterminado com origem no quarto do morto. Ao reentrar, conseguiram ainda vislumbrar um objecto esbranquiçado que rolava sobre a cama e caía ao chão:

“Il n'est pas mort !”

Mais l'odeur épouvantable me montait au nez, me suffoquait...

Alors mon compagnon [...] me toucha le bras sans dire un mot. Je suivis son regard, et j'aperçus à terre, sous le fauteuil à côté du lit, tout blanc sur le sombre tapis, ouvert comme pour mordre, le râtelier de Schopenhauer.

Le travail de la décomposition, desserrant les mâchoires, l'avait fait jaillir de la bouche.

“J'ai eu vraiment peur ce jour-là, Monsieur.” (I, 730-731)

A história do alemão relata um fenómeno reminiscente, ou uma variação, do que na literatura médica se conhece como Sinal de Lázaro, ou Efeito Lázaro, e que corresponde a um reflexo autónomo do cadáver, como resultado do qual, mais tipicamente, os dois braços se erguem e voltam a cair, em cruz, sobre o peito. Na verdade, não encontramos no texto de Maupassant, para além da atmosfera sugestiva e macabra, nenhuma componente *efectivamente* sobrenatural; e, no entanto, a imagem resultante do movimento subtil do cadáver – o aperto dos maxilares e a expulsão da dentadura – parece imbuída de um sentido que ultrapassa a esfera do anedótico: “Schopenhauer ne riait plus! Il grimaçait d'une horrible façon, la bouche serrée, les joues creusées profondément” (I, 730).

Se, por um lado, e de acordo com Maxime Prévost, “le dentier, paradigme du grotesque, mine toute l'horreur de la nouvelle – et tout son

sérieux”, tratando-se de um detalhe através do qual, segundo o mesmo crítico, Maupassant se distancia de uma forma “séria” de horror à maneira de Poe (2000, 380), por outro lado, a transformação do sorriso altivo – a *moquerie* (I, 728) – num terrível esgar enfatiza o grito mudo do cadáver, o *nada* dito por uma boca fechada, esvaziada, no centro de um rosto colapsado, que, em vida, havia também ele, e em sentido contrário, esvaziado tudo (“*tout vide*” [I, 728]). A situação descrita, bem como a forma da sua descrição, parece ainda confirmar que o que Maupassant procurava em autores como E.T.A. Hoffmann e Edgar Allan Poe era, mais do que material para parodiar, justamente “cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d’inexplicable et de presque impossible” (Maupassant 2000).

Esta alteração para o inexprimível, ou seja, a subtração de sentido da face de um filósofo cujas fórmulas haviam sido antes como “des lumières jetées [...] dans les ténèbres de la Vie inconnue” (I, 729), ecoa, contudo, o que havia sido já tematizado como um problema de inteligibilidade. Sem domínio da língua alemã, o primeiro narrador é incapaz de ler o livro que o *poitrinaire* carrega sempre consigo, um volume de Schopenhauer, com as margens totalmente anotadas pela mão do próprio filósofo. A visão obnubilada deste objecto inspira no francês uma analogia segundo a qual o autor do livro ilegível é apresentado como um esqueleto escarninho, cujo sorriso constitui em si uma entidade fantasmagórica, e o leitor, que não pode deixar de perseguir esse sorriso e ser assombrado por ele, como alguém próximo de um ladrão de sepulturas:

Je pris le livre avec respect et je contemplai ces formes incompréhensibles pour moi, mais qui révélaient l’immortelle pensée du plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre. Et les vers de Musset éclatèrent dans la mémoire :

“Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire

Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?” (I, 728, itálicos no original)

Percebemos então que a exploração dos extremos da morte e da vida se prende intimamente, aqui, com a reflexão metaliterária que referi antes, e que Maupassant desenvolve com particular interesse num conjunto de contos marcados por declinações inventivas do “Sinal de Lázaro”. Esta é também uma evidência de que estamos a falar de um autor com *ideias literárias* [“des idées littéraires”] que, segundo Halina Suwala, escaparam quase totalmente aos seus contemporâneos (1993, 244), e que, gostaria de

acrescentar a este respeito, continuam a passar despercebidas por parte da crítica actual.

MÃOS MORTAS

Desenvolvendo o tópico da mão mutilada que pontua a literatura oitocentista francesa e regressando, como notou Katherine Rowe, à tradição folclórica da “mão da glória” que, por sua vez, já no século xx, terá ocasionado várias histórias de “beasts with five fingers” (1999, 128), as duas narrativas curtas de Maupassant sobre uma mão possivelmente animada parecem aproximar-se, como percebeu Susan Hiner (2002, 303) – caminhando, muito embora, num sentido diferente – de “Une Heure, ou la vision” (1801), de Charles Nodier, e de “La main enchantée” (1854), de Gérard de Nerval. Os elementos do díptico da autoria de Maupassant construído em torno de uma mão mutilada partilham entre si um enredo muito semelhante, sendo que a segunda versão da história (“La main”, de 1883), escrita quase uma década depois da primeira (“La main d’écorchée”, de 1875), apresenta adicionalmente uma localização específica (a cidade de Ajácio, na Córsega) e uma motivação provável para o terrível crime (a vingança).

Por meios pouco claros – seja comprando-a entre os despojos de um feiticeiro, na primeira história, seja obtendo-a como um troféu de caça no continente americano, na segunda –, um indivíduo intrépido adquire uma mão humana mumificada. A um dado momento de “La main”, o novo proprietário deste membro ressequido sofre uma agressão mortal cujo autor parece impossível de identificar, não restando nos seus aposentos quaisquer sinais de invasão. O homem é encontrado num cenário terrífico:

L’Anglais était mort étranglé! Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable ; [...] et le cou, percé de cinq trous qu’on aurait dits faits avec des pointes de fer, était couvert de sang.

Un médecin nous rejoignit. Il examina longtemps les traces des doigts dans la chair et prononça ces étranges paroles :

“On dirait qu’il a été étranglé par un squelette.” (I, 1120-1121)

Retomando o argumento central desta reflexão, há que notar que, entre a primeira história, datada de 1875, e a segunda história, de 1883, o aspecto sobrenatural do enredo se reorienta do delírio da vítima, que se crê “toujours poursuivi par un spectre” (I, 7), para uma questão de percepção do próprio

narrador. Depois do homicídio, a mão desaparece misteriosamente, até que surge sem qualquer explicação sobre a campa da vítima, Sir John Rowell, sendo então levada ao narrador, que fora, por coincidência, o juiz encarregue do caso, e que na noite anterior à descoberta da mão havia tido um sonho premonitório em que esta assumia a forma de um aracnídeo (I, 1112).

A incerteza do conto, no entanto, relaciona-se uma vez mais com um problema de leitura e de escrita plenamente desenvolvido no próprio texto. Como acontece em “La main d’écorchée”, o enquadramento narrativo de “La main” é uma cena de *storytelling*. Em linhas que parecem ter inspirado diretamente a moldura prologal de “The Turn of the Screw”, de Henry James, e a discussão a que nela assistimos sobre o que a história “vai dizer” ou “não vai dizer” (James 1996, 637), M. Bermutier, o juiz-narrador – conjugação esta que não é, certamente, casual – de “La main”, brinca com as expectativas do seu narratário: um grupo de mulheres que “frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l’aveugle et insatiable besoin d’épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim” (I, 1116).

O que leva a sua audiência a sentir-se particularmente desconfortável, de modo semelhante ao que acontece na novela de James, é a insistência do narrador na escuridão impenetrável de todo o caso, bem como na incapacidade geral de o *esclarecer* (I, 1116). Porém, confrontado com a avidez das suas ouvintes, M. Bermutier acaba por oferecer uma pista interpretativa segundo a qual a “inexplicabilidade” é a melhor lente através da qual se pode observar toda a história:

N’allez pas croire, au moins, que j’aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu’aux causes normales. Mais si, au lieu d’employer le mot “surnaturel” pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot “inexplicable”, cela vaudrait beaucoup mieux. (I, 1117)

A conclusão do conto, no entanto, sem satisfazer a fome da audiência feminina por um desfecho (*dénouement*), complica este estado de coisas ao acrescentar-lhe uma discussão quase cómica acerca da política da narração:

Les femmes, éperdues, étaient pâles, frissonnantes. Une d’elles s’écria :
“Mais ce n’est pas un dénouement cela, ni une explication ! Nous n’allons pas dormir si vous ne nous dites pas ce qui s’était passé, selon vous.”
Le magistrat sourit avec sévérité :

“Oh ! moi, mesdames, je vais gêter, certes, vos rêves terribles. Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n’était pas mort, qu’il est venu la chercher avec celle qui lui restait. Mais je n’ai pu savoir comment il a fait, par exemple. C’est là une sorte de vendetta.”

Une des femmes murmura :

“Non, ça ne doit pas être ainsi.”

Et le juge d’instruction, souriant toujours, conclut :

“Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas.” (I, 1122)

Aparentando contradizer a sua asserção inicial, o juiz Bermutier oferece uma explicação céptica para o caso, explicação que ele próprio admite tratar-se apenas de uma opinião, impossível de se confirmar através de factos. Trazendo-nos de novo para o centro da sub-reptícia reflexão de Maupassant sobre questões literárias, a tentativa gorada do narrador de apaziguar o narratário parece-se com uma caricatura da escrita popular e da leitura ingénua, em defesa de uma outra relação com a literatura, fundada no mistério – há que recordar neste ponto que um dos principais atractivos do cadáver de Schopenhauer fora precisamente o “mistério” que se misturava com o seu “espírito incomparável” (I, 729) – e nos desafios do desconhecido e do inacessível, da parte de um autor que gozou ele próprio, a espaços, de grande sucesso junto do público.

Esta reflexão sobre a leitura é indissociável de um pensamento mais profundo sobre, também, a escrita, conduzindo-me a um comentário final sobre o papel da mão desmembrada enquanto instrumento de criação que projecta a figura autoral no mundo da ficção. A este propósito, lembrando a popularidade da quiromancia ao longo de todo o século XIX, Sima Godfrey percebeu que:

The thematic imbrication of *reading hands* and *writing hands* further activated the romantic confusion of the subject perceiving and the object perceived; for the same hand that might signify the object of reading simultaneously implicated the writing subject. Hence the inevitable appeal of these lively and dead hands for the genre of the fantastic which, by nature, problematizes the discrete boundaries of subject and object to blur familiar distinctions. (Godfrey 1987, 75 *apud* Hiner 2002, 301-302, itálicos no original)

Em suma, o facto de o protagonismo se manter do lado da mão mutilada, qualquer que seja o *verdadeiro* autor do crime, confirma o duplo estatuto do

membro enquanto figura de fascínio e de terror, e fundamenta leituras como a de David Bryant, que associou a mão cortada a uma forma de ansiedade escritural relacionada com o medo da perda de controlo sobre o processo criativo e de uma subsequente queda no pessimismo (1994, 86). Não estou tão certo, contudo, de que a figuração de Maupassant da mão mumificada seja um sinal do seu próprio medo de perder o controlo face às solicitações da escrita. O que me parece importante notar é que, através dela, como o enquadramento final de “La main” mostra claramente, ele está a questionar os papéis de autor e de leitor, explorando, para tal, o poder da literatura de resistir a qualquer explicação. Assim, examinada por um quiromante – um leitor de superfícies –, a sua mão ressequida não seria perfeitamente legível, isto é, não ofereceria um *dénouement*.

UMA CABELEIRA E UM TEXTO, E UMA CABELEIRA

O texto compósito de “La chevelure” faz confluír o diário de um paciente psiquiátrico, escrito na primeira pessoa, com as observações contextualizadoras de um homem que o visita no asilo, o primeiro narrador, antes e depois da leitura do referido diário. O *louco* parece sofrer de um caso de parafilia sexual em que se combinam a necrofilia e o parcialismo (um interesse exacerbado numa parte específica do corpo), dirigidos à cabeleira loura de uma mulher desconhecida, encontrada inadvertidamente nos recessos de uma peça de mobiliário do século XVII.

Estamos, assim, perante outra das narrativas de demência de Maupassant. Esta é, contudo, a única história desse tipo que envolve também o motivo da reanimação. De forma semelhante ao que acontece no ciclo do “Horla”, é-nos apresentado um relato na primeira pessoa – neste caso, um documento escrito, como em “Lettre d’un fou” (1885) e como na segunda versão de “Le Horla” (1887) – do qual se solicita uma interpretação, seguindo-se uma estrutura narrativa de acordo com a qual o diagnóstico médico e a leitura *literária* se podem sobrepor, seja corroborando-se, seja repelindo-se mutuamente. O verdadeiro destinatário destas *cartas de loucos* é, pois, o leitor, a quem o manuscrito final, tornado texto literário, é também dirigido: “Voilà ma confession, mon cher docteur. Dites-moi ce que je dois faire ?” (“Lettre d’un fou”, II, 466). A interpretação requerida ao leitor, todavia, nunca é óbvia e nunca é tarefa fácil, como foi já referido a propósito de “La main”. A este propósito, Gale Maclachlan e Ian Reid notaram quão problemática ela se torna em “La chevelure”, com tantas consequências para o leitor-personagem quantas para

o escritor-personagem, ou, numa perspectiva mais abrangente, para aqueles que recebem a literatura e aqueles que a produzem:

Interpretive control is obviously an issue in a text that dramatizes loss of control. As the journal shows, if boundaries are not maintained between the imagined and the real, between self and other, a writer can experience a progressive loss of identity as the fictional universe takes over. [...] [I]ndeed what [the madman] desires is not a dead woman but the product of an overwrought imagination. [...] Like the “pensiveness” that so often signals the interpretive activity of the narratee(s) at the conclusion of such tales, the “reverie” of the narrator of this journal can be read as a sign of his entry into the world of writing. Carried away by the power of a desiring imagination, the possessor of the braid becomes, in turn, possessed by the creature he has “written” into being. (MacLachlan e Reid 1995, 292-293)

A este respeito, e no que corresponde a um dos aspectos mais interessantes da relação intratextual entre o manuscrito suposto e o *cadre* narrativo, há que notar que o diário do louco não se parece com um diário, particularmente quando comparado com o registo ficcionalmente autobiográfico, sofisticado, do “Le Horla” de 1887. Na verdade, falamos de um diário que é escrito como um texto literário, não dando qualquer espaço a informação acessória e fútil, e mantendo-se sempre dentro dos limites estritos do assunto que o ocupa, mesmo quando não o parece fazer. A forma como o escritor descreve as suas aventuras em buca de antiguidades, por exemplo, não é mais do que um prenúncio do que aconteceria mais tarde, assim como é um sinal da sua imaginação fértil e um indicador da orientação teleológica da sua escrita (II, 108).

A história não nos oferece as razões que levaram o primeiro narrador a visitar o louco e a entrevistar o seu médico. Não sabemos se ele é um familiar do doente, um conhecido, ou um aluno de medicina psiquiátrica, ou, eventualmente, alguém com um interesse pessoal no fenómeno. Em todo o caso, percebemos que o seu problema de leitura não se prende com decidir se o que está escrito no diário é verdadeiro ou falso, ou seja, se a proprietária original da cabeleira regressou ou não de entre os mortos. A verdade ou a falsidade do relato do louco é irrelevante face à experiência de leitura integrada de que somos testemunhas ao chegar ao final do conto, à segunda e última parte do quadro narrativo. O dilema do narrador (e, também, o dilema do leitor) nasce antes do facto de a sua percepção da realidade, como

o próprio percebe rapidamente, se ter já transformado por meio do contacto com o texto. Ler alterou irrevogavelmente a sua mundividência, oferecendo-lhe ferramentas interpretativas que lhe permitem um acesso privilegiado à sua própria experiência de vida, mas não uma elucidação da mesma, até porque, como *experiência vivida*, a leitura não se distingue daquela; isto é, o texto fabricou-o enquanto leitor seu, conformando-o à medida que forma a sua episteme. É oportuno recordar neste passo que uma das razões da inquietude do protagonista de “Le Horla” em relação ao que lhe está a acontecer, o que torna todo o caso incompreensível aos seus olhos e, mais do que isso, incognoscível, é justamente o facto de ele *nunca ter lido nada parecido* (II, 930). Se o diarista atormentado tivesse lido algo parecido com a situação com que se defronta, no entanto – podemos presumir –, não é certo que a entendesse melhor, mas teria, pelo menos, uma consciência especial do papel que desempenha, enquanto putativo intérprete da confluência dos mundos, já não presumidamente diferentes, do vivido e do lido. Por outras palavras, é o seu estatuto deficitário de *não-leitor* que, também, lhe subtrai as ferramentas epistemológicas necessárias à compreensão do seu próprio mundo. Em “La chevelure”, por outro lado, dá-se a situação inversa no que toca ao narrador-leitor, que, instruído após a consulta das páginas do louco, dotado ou tocado por um conhecimento intuitivo – isto é, apócrifo, e não logocêntrico ou racionalista – não pode senão ver o seu mundo reconfigurado, confrontando-se então com a *realidade* da cabeleira irreal:

“Mais... cette chevelure... existe-t-elle réellement ?”

Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d’instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d’or.

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d’envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d’envie comme devant la tentation d’une chose infâme et mystérieuse.

Le médecin reprit en haussant les épaules :

“L’esprit de l’homme est capable de tout.” (II, 113)

É através da faculdade criativa da imaginação, então – ao nível das ideias e de quimeras eminentemente literárias – que o narrador de “La chevelure” se encontra com o autor do diário e partilha com este a sua propensão especial, como se pode esperar de um leitor, para a abstracção, sinalizada no

uso de maiúsculas que elevam palavras elusivas e termos comuns a conceitos absolutos, com o peso de ideais: “Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l’Invisible, l’Impalpable, l’Insaisissable, l’Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie” (II, 107). As considerações do narrador espelham-se apenas nas do próprio escritor do diário, numa espécie de partilha idiomática: “Oui, je l’ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l’Adorable, la Mystérieuse, l’Inconnue, toutes les nuits” (II, 113).

As qualidades que o narrador e o escritor atribuem à ideia e ao fantasma, respectivamente, são mais uma atestação da construção retórica da intangibilidade tal como a encontramos na minha reflexão anterior acerca das intermitências do realismo em Maupassant, e que atravessa, na verdade, todos estes contos. Elas apontam para uma falta de concretude que é, ao mesmo tempo, a negação e um mecanismo propiciador de formas infinitas de expressão física, sensorial e perceptiva. Como os textos ou os objectos análogos de textos (a face do filósofo e a mão decepada) que analisei antes, o diário do louco é mudo, na medida em que – na esteira da crítica platónica – não pode falar por si mesmo. Ele não se pode explicar; pode apenas reiterar as coordenadas da experiência intelectual, imaginária, que visa espoletar juntos dos seus leitores.

Assim, o relato do louco não se explica, não faz mais do que reafirmar-se. A cabeleira em que ele se centra é um “object-simulacrum” (Fortin 2005, 42), não apenas porque se trata da fantasia de um louco, mas porque, sendo a fantasia de um louco escritor, é uma figura da ficção, o que não diminui o perigo que representa. Se existe alguma ambiguidade sobre a existência ou a inexistência do fantasma da mulher, não há dúvida de que aquilo que o diarista segurava quando foi institucionalizado não era menos do que a cabeleira de uma aristocrata falecida havia dois séculos. O perigo da ficção, como a escrita, é também transmissível, como o narrador teve oportunidade de perceber ao arrepiar-se de terror e desejo perante a cabeleira colocada, no fim da história, ao alcance da sua mão. Só o poder coercivo das barreiras textuais que ele habita o impedem de ceder à loucura quixotesca do escritor do diário, mantendo-o porventura a salvo através da consciência do seu papel enquanto nada mais do que *leitor* desse diário:

Just as [the obscene madman’s] howls and uncontrollable desires must be doused with water in the institution to which society has consigned him, so, too,

must the *delirium narrans* represented by the text of the journal be controlled in some way. This is achieved through the device of a textual *garde-fou* or framing narrative, the return to which in the closing pages works to distance the reader from the dangers of a “mad” text. (MacLachlan e Reid 1995, 291)

Antecipando *Bruges-la-Morte* (1892), o romance de Georges Rodenbach, a “cabeleira” de Maupassant enfatiza também o potencial violento que, circunscrito no colete-de-forças da narrativa encaixada, qualifica os objectos centrais destes contos, frequentemente associados à constrição. A dentadura de Schopenhauer é cuspidada como resultado da pressão exercida pelos maxilares do seu cadáver, e, aos olhos do alemão que participava no seu velório, ela parece pronta para morder; a mão cortada parece ter estrangulado o seu possessor até à morte; e, enovelando-se nos seus desejos mais primitivos, a cabeleira acaba por condenar o seu amante febril ao encarceramento. Poucos anos mais tarde, o protagonista de Rodenbach sufocaria também a sua amante, usando para isso, justamente, a trança de cabelo da sua primeira mulher.

ESCREVER À VIDA

É ainda sob a influência de um amor fatal que chego ao último texto analisado neste estudo, e que me conduzirá à sua conclusão: “La morte” (1887). Aqui, uma história aparentemente banal de amor e viuvez precoce, simbólica – já que os envolvidos não chegaram a estar ligados pelo matrimónio –, sofre uma transformação radical quando o protagonista do conto decide passar a noite no cemitério, numa tentativa desesperada de regressar à companhia da sua amante falecida, vítima de pneumonia. Ele deseja, pois, passar uma “dernière nuit, à pleurer sur sa tombe” (II, 941). Contrariamente a Allan H. Pasco, que desqualificou este conto como “scarcely more than a grotesque joke” (1969, 158), gostaria de reabilitar o lugar de “La morte” na evolução das obras sobrenaturais de Maupassant, vendo nele, efectivamente, o pináculo da exploração explícita ou insidiosa, iniciada nos primórdios da sua carreira com “La main d’écorchée”, do problema da textualidade mórbida.

O ponto de viragem no enredo de “La morte” acontece quando, no auge da noite e da escuridão, a “cidade dos mortos” [“ville des disparus”] (II, 941) – como é chamado o cemitério pelo narrador, que se havia, entretanto, entregado a considerações sobre, entre outras coisas, o estado de putrefacção do corpo da sua amada – mostra estar, afinal, plena de vida. O residente da

campanha em que o narrador se havia sentado emerge do seu eterno repouso para corrigir a inscrição feita na sua pedra tumular, escrita nos termos elogiosos que se espera deste tipo de textos. Com o auxílio de uma pedra aguçada, o espectro apaga a inscrição original: “Ici repose Jacques Olivand, décédé à l’âge de cinquante et un ans. Il aimait les siens, fut honnête et bon, et mourut dans la paix du Seigneur” (II, 942), e reescreve-a utilizando o próprio dedo indicador como se este fosse um pedaço de giz. Assim, o seu novo epitáfio declara: “Ici repose Jacques Olivand, décédé à l’âge de cinquante et un ans. Il hâta par ses duretés la mort de son père dont il désirait hériter, il tortura sa femme, tourmenta ses enfants, trompa ses voisins, vola quand il le put et mourut misérable” (II, 942-943).

Em pouco tempo, todos os mortos repetem este procedimento, escrevendo *de volta à vida* – com os seus restos mortais volvidos, eles mesmos, material de escrita – e corrigindo as mentiras piedosas que os seus parentes haviam inscrito nas suas lápides, com o propósito de, segundo o texto, “rétablir la vérité” (II, 943). A verdade era, pois, que

tous avaient été les bourreaux de leurs proches, haineux, déshonnêtes, hypocrites, menteurs, fourbes, calomniateurs, envieux, qu’ils avaient volé, trompé, accompli tous les actes honteux, tous les actes abominables, ces bons pères, ces épouses fidèles, ces fils dévoués, ces jeunes filles chastes, ces commerçants probes, ces hommes et ces femmes dits irréprochables.

Ils écrivaient tous en même temps, sur le seuil de leur demeure éternelle, la cruelle, terrible et sainte vérité que tout le monde ignore ou feint d’ignorer sur la terre. (II, 943)

Já não aterrorizado pela situação, e adivinhando que também a falecida amante teria alguma verdade a restabelecer sobre a sua própria lápide, o narrador regressa rapidamente à campanha em questão, a tempo de a testemunhar dedicada à mesma tarefa:

Je la reconnus de loin, sans voir le visage enveloppé du suaire.

Et sur la croix de marbre où tout à l’heure j’avais lu: “Elle aima, fut aimée, et mourut.”

J’aperçus :

“Etant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie, et mourut.”

Il paraît qu’on me ramassa, inanimé, au jour levant, auprès d’une tombe. (II, 943)

“La morte” percorre muitas das coordenadas que segui na minha leitura dos contos anteriores, mas ganha um interesse especial quando confrontado com “Au près d’un mort”, com o qual iniciei esta reflexão e que, ao contrário deste último conto, não inclui qualquer traço de um tema amoroso ou erótico, nem um verdadeiro regresso dos mortos. Como já fiz notar, o motivo da reanimação é dado naquela história através de uma ocorrência *natural* envolvida numa atmosfera *sobrenatural*. O elo entre as duas histórias, que me permite usá-las como elementos balizadores deste estudo, prende-se então com a escrita e com a forma como esta se liga com a morte. Somando a esta relação as ideias de apagamento e de correcção, vemos que é sob um processo de revisão que a escrita surge como ponto de encontro entre estes dois textos, como outra instância da “poétique de réécriture” (Maillard 1993, 96) que marca muitos contos, tanto naturalistas quanto sobrenaturais, de Maupassant.

A escuridão da noite e do cemitério, e a brancura dos esqueletos levantados e da sua escrita feita de “lettres lumineuses comme ces lignes qu’on trace aux murs avec le bout d’une allumette” (II, 942), activam e invertem o padrão cromático em preto e branco que, na ficção de Maupassant, de acordo com Hannah Scott, “draws our attention to text itself” (2013, 270), segundo o princípio de que “[w]ithin his narratives, the black ink and white paper of letters, books, diaries and journals trouble Maupassant’s characters and hold discomfoting implications for the *apparently benign text* in the reader’s own hands” (270-271, *itálicos meus*). Uma vez mais, o tratamento vívido que o autor oferece da textualidade mórbida, recorrendo a diversos meios e formas de escrita, associa-se aqui a alguma forma de perigo sub-reptício.

Seguindo a pista de Scott, vemos que em “La morte”, ao contrário do que acontece nos textos anteriores, a escrita escapa finalmente aos limites do papel, tornando-se fluida, metamórfica e *asperamente* material. Ler, aqui, equaciona-se como um acto físico, e não mental, como um confronto directo: um embate, dos pés à cabeça, com a palavra. É através do tacto, então, e não através da vista, que o narrador *folheia* as lápides do cemitério como se elas constituíssem as páginas de um livro:

Les bras étendus, les yeux ouverts, heurtant des tombes avec mes mains, avec mes pieds, avec mes genoux, avec ma poitrine, avec ma tête elle-même, j’allais sans la trouver. Je touchais, je palpais comme un aveugle qui cherche sa route, je palpais des pierres, des croix, des grilles de fer, des couronnes de verre, des couronnes de fleurs fanées ! Je lisais les noms avec mes doigts, en les promenant sur les lettres. (II, 941-942)

A protuberância da escrita é diametralmente oposta ao vazio do espelho que a defunta usava para se contemplar, e que agora se afirma como símbolo da sua ausência, como a superfície em que a sua imagem devia ter sido fixada, mas não foi, e de onde ela não se pode recuperar, numa reiteiração do motivo do reflexo invisível que Maupassant explorou também em “Le Horla”, publicado apenas alguns dias antes de “La morte”. Podíamos encarar esta visualidade negativa (*l’invu*) como uma atestação da hegemonia da palavra sobre a imagem, seguindo uma ordem de ideias em que a *literariedade* do Horla – criatura da escrita do narrador –, bem como a literariedade da *morta*, ser que se exprime apenas através da escrita, enfatizam o facto de a literatura poder convocar imagens impossíveis, estendendo-se sobre essa lacuna da representação icónica, para, de alguma forma, a remendar. Contudo, se o espelho fugidio se justapõe neste caso à lápide perene, verificamos também que isso acontece apenas para sublinhar que os dois objectos – um esvaziado e o outro palimpséstico – são deceptivos enquanto retratos de um ser ausente, e que tanto as imagens espectrais quanto as palavras espectrais – cativas do circunlóquio, ou seja, da rotação em torno de um centro obscuro – podem ocupar o lugar do vazio e não ser capazes, nem umas, nem outras, de interromper o trabalho do esquecimento e do equívoco:

J’étais là debout, frémissant, les yeux fixés sur le verre, sur le verre plat, profond, vide, mais qui l’avait contenue tout entière, possédée autant que moi, autant que mon regard passionné. Il me sembla que j’aimais cette glace – je la touchai, – elle était froide ! Oh ! le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures ! Heureux les hommes dont le cœur, comme une glace où glissent et s’effacent les reflets, oublie tout ce qu’il a contenu, tout ce qui a passé devant lui, tout ce qui s’est contemplé, miré dans son affection, dans son amour ! (II, 940-941)

A natureza dúplice do espelho, paralela à reversibilidade da pedra tumular, liga uma vez mais este conto a “Auprès d’un mort”, se assumirmos que a correcção da inscrição funerária da amante mentirosa, associada ao seu reflexo ausente, é de algum modo um correlato da mudança na expressão facial do filósofo. A este respeito, a forma como a escrita é representada nestes dois textos parece diametralmente oposta: o narrador do primeiro é incapaz de ler o que Schopenhauer escreveu em vida, devido ao seu desconhecimento do alemão e à dificuldade acrescida de interpretar a caligrafia do filósofo,

enquanto o narrador do segundo desfalece ao ler a confissão póstuma, e, contudo, perfeitamente legível, da sua amante morta.

Aproximando os dois contos, no entanto, podemos perceber melhor o que a escrita tem, afinal, de comum em ambos, aceitando que o problema que os une é o de um ajuste *post mortem* do sentido, visando remediar a cegueira, ou, por outras palavras, a *iliteracia* anterior. Iliteracia esta que, nos dois casos, é apresentada como uma qualidade inerente à vida, tomada como um estágio tendencialmente erróneo, portanto, da existência.

Se a amante infiel reescreve o seu epitáfio, reescrevendo com ele a história de um amor feliz na qual o seu “viúvo” traído, tal como o leitor, acreditava até àquele momento – ou seja, o texto que, até ali, nós e ele lemos *simultaneamente* –, a alteração no rosto do filósofo, atribuída a um reflexo autónomo do cadáver, corresponde também a uma radical inversão: o seu sorriso desprezível transforma-se num esgar que é, até em sentido etimológico, *insignificante*, sem sentido. Colando-se a uma linguagem figural, performática – “un langage qui fait ce qu’il dit en le disant” (Maillard 1993, 96) –, o rosto de Schopenhauer exprime já o que Joseph Conrad ilustraria na cena de morte de Mr. Kurtz, em *Heart of Darkness*, e o que Edvard Munch viria a pintar alguns anos mais tarde: ele grita silenciosamente o indizível e o desconhecido.

ESCREVER À MORTE

Num caso e no outro, Maupassant parece propor que, para efectivar-se, para *fazer* o que *diz* – adoptando a proposta de M. Pascal Maillard –, a literatura deve tentar penetrar para lá da fimbria da morte. Na verdade, é precisamente “sur le seuil de leur demeure éternelle” (II, 943) que ele confere aos seus mortos reanimados o dom da escrita, no que se poderia chamar uma alfabetização tumular. Para poder apresentar-nos alguma coisa que se aproxime da verdade, ainda que essa verdade não seja mais do que o inexprimível, ou a afirmação de um *indizível* prático ou moral, a ficção tem de dar a palavra aos mortos; algo que, pela mesma altura, Machado de Assis tornaria literal em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

A figura do autor, corporizada em tantos contadores de histórias, escritores ficcionais e narradores na primeira pessoa que povoam estas páginas, assume o papel de um ventríloquo, mas também o papel de um “possesso” – o termo em si ocorre abundantemente nestes textos –, e o papel de um res-surrecto, enquanto sujeito e objecto de uma exumação. Ele é um mestre, como sugeriu Maillard – num jogo de palavras marcado de seriedade – de “mots

passants” (1993, 98), isto é, de palavras que passam, palavras moribundas, palavras mortíferas, e também palavras capazes de atravessar a fronteira de mundos diferentes, o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, que é também o mundo do texto e o mundo do leitor.

O título do primeiro conto é, afinal, “Auprès d’un mort” (*ao pé de um morto*), enquanto as palavras finais do último conto são “auprès d’une tombe” (*ao pé de um túmulo*) (II, 943). O que o círculo percorrido ao longo desta análise mostra, pois, é que Maupassant explora consistentemente a noção de escrita tangencial na sua aproximação ao conto fantástico, localizando-a no limite entre a experiência vivida e a imaginação do que a ultrapassa: o seu excedente invisível.

Se escrever em proximidade com a morte representa – como os contos de Maupassant fundados no princípio da reanimação parecem sugerir – a possibilidade de rever enunciados deceptivos, então uma literatura que se ocupe apenas da vida tida como real, de eventos naturais, de *realismo*, do explicável e do conhecido, condenar-se-ia, condenando-nos também a nós, ao erro. É talvez por isso que Maupassant tematiza a loucura e a escrita na primeira pessoa; não para “neutralizar” o conto sobrenatural, como Maxime Prévost sugeriu (2000, 376), mas sim para questionar a própria noção de realidade, trazendo-a mais perto da incerteza que é, paradoxalmente, mais fiel à experiência do mundo, ou, pelo menos, para problematizar a nossa confiança na forma como esse mundo e cada *mundividência* podem ser traduzidos (ou não) para a ficção.

Afinal, tratamos de um autor que declarou no prefácio de *Pierre et Jean*, para concluir esta breve reflexão, que “les grands artistes sont ceux qui imposent à l’humanité leur illusion particulière” (1987, 709). Ainda que – e precisamente – sob a égide de Schopenhauer, o que preocupa Maupassant é, ao que parece, não tanto uma forma de pessimismo existencial, mas sim um profundo pessimismo da representação.

Referências

- BRYANT, David. 1994. “Maupassant and the Writing Hand”. In Christopher Lloyd e Robert Lethbridge (eds.), *Maupassant conteur et romancier*. Durham: University of Durham Press, pp. 85-95.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1987 [1951]. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- FORTIN, Jutta Emma. 2005. *Method in Madness: Control Mechanisms in the French Fantastic*. Amsterdão: Rodopi.

- FUSCO, Richard. 1994. *Maupassant and the American Short Story: The Influence of Form at the Turn of the Century*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- GODFREY, Sima. 1987. "Lending a Hand: Nerval, Gautier, Maupassant and the Fantastic". *Romanic Review* vol. 78 (1): 74-83.
- HINER, Susan. 2002. "Hand Writing: Dismembering and Re-Membering in Nodier, Nerval and Maupassant". *Nineteenth-Century French Studies* vol. 30 (3 e 4): 301-315.
- JAMES, Henry. 1996 [1898]. "The Turn of the Screw". In *Complete Stories 1892-1898* (eds. David Bromwich e John Hollander). Nova Iorque: The Library of America, pp. 635-740.
- KESSLER, Joan C. (ed). 1995. *Demons of the Night: Tales of the Fantastic, Madness, and the Supernatural from Nineteenth-Century France*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KING, Jeanette. 2010 [1978]. *Tragedy in the Victorian Novel: Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACLACHLAN, Gale, e Ian REID. 1995. "Framing the Frame: Maupassant's 'La Chevelure'". *Canadian Review of Comparative Literature* vol. 22 (2): 287-299.
- MAILLARD, M. Pascal. 1993. "L'innommable et l'illimité. Poétique de la nature et du souvenir dans quelques nouvelles de Maupassant". *Romantisme* 81: 95-99.
- MAUPASSANT, Guy de. 1974. *Contes e nouvelles*, I-II (ed. Louis Forestier). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- . 1987. "Le roman" [prefácio de *Pierre et Jean*]. In *Romans* (ed. Louis Forrester). Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, pp. 703-715.
- . 2000. "Le fantastique". Publicado originalmente no *Le Gaulois*, 7 Out. 1883. Web: <http://maupassant.free.fr/chroniq/fantastique.html> (Acedido a 28 Jan. 2018).
- PASCO, Allan H. 1969. "The Evolution of Maupassant's Supernatural Stories", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* vol. 23 (2): 150-159.
- PONNAU, Gwenhaél. 1987. *La Folie dans la littérature fantastique*. Paris: CNRS.
- PRÉVOST, Maxime. 2000. "Le cadavre de Schopenhauer dans le cercueil d'Edgar Poe. Notes sur *Auprès d'un mort* de Guy de Maupassant". *Neophilologus* 84: 371-383.
- ROWE, Katherine. 1999. *Dead Hands: Fictions of Agency, Renaissance to Modern*. Stanford: Stanford University Press.
- SCHINCARIOL, Andrea. 2013. "'Le Horla' et l'imaginaire du portrait composite". *Études françaises* vol. 49 (3): 87-102.
- SCOTT, Hannah. 2013. "Le Blanc et le Noir: The Spectre behind the Spectrum in Maupassant's Short Stories", *Nottingham French Studies* vol. 52 (3): 268-280. Web: <https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.2013.0059> (Acedido a 28 Jan. 2018).
- SUWALA, Halina. 1993. "Maupassant et le naturalisme". In Louis Forrester (ed.), *Maupassant et l'écriture. Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993*. Paris: Nathan, pp. 243-252.
- TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução à Literatura Fantástica* (trad. Maria Ondina Braga). Lisboa: Moraes Editores.

AURÉLIEN D'ARAGON OU LE MASQUE DE LA MORTE

*Kelly Basilio**

Il remarqua qu'elle avait une manière à elle [...] d'appuyer sur le mon cher, et pas du tout désinvolte ou agressive : comme si elle avait parlé à un mort

Louis Aragon, *Aurélien*

Louis Aragon a publié *Aurélien* en 1944. Mais il en a situé l'action entre les deux guerres : plus précisément, car c'est important pour l'appréhension du sens visé par le roman, entre la fin de la Grande Guerre et le début de ce qu'on a appelé d'abord la "drôle de guerre".

Aurélien Leurtillois, le héros, ou plutôt l'anti-héros parisien du récit, rentre de la première guerre. Il a trente ans et l'impression d'avoir perdu sa jeunesse, en se sentant soudain désœuvré, et sans goût à rien. Pour le désennuyer, des amis lui présentent leur cousine provinciale, venue passer quelques jours dans la capitale, Bérénice.

Aurélien ne sait pourquoi il est poursuivi par l'étrange visage changeant aux yeux bombés et le nom racinien de la jeune femme. Il en est même irrité car il l'a d'emblée trouvé laide. En réalité, il se débat contre l'évidence d'un amour naissant. Jusqu'au jour où une révélation le lui impose, en éclairant enfin le mystère de son envoûtement : Bérénice, quand elle ferme les yeux, évoque le masque de plâtre de cette noyée inconnue de la Seine qui décore le mur de sa chambre, juste en face de son lit, constituant de la sorte la première image perçue à son réveil.

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Image, ou “mot”, “de réveil” : on sait leur importance en ces années d’entre-deux guerres où dadaïsme et surréalisme sont, comme le rend si bien Aragon dans son roman, dans l’air même que l’on respire.

Cependant, l’énigme et l’obsession perdurent, car Bérénice, qui, elle, a pris conscience, du premier instant, de son coup de foudre pour Aurélien, ne cesse de le fuir, peut-être par scrupule de femme mariée... Mais n’est-ce pas plutôt parce que le jeune homme lui a mis en mains le masque de la noyée, pour la confronter à sa frappante ressemblance, et que – est-ce bien par mégarde ? – elle l’a brisé ?

En compensation, c’est le moulage de son propre visage qu’elle dépose chez lui, en son absence, en guise de cadeau de Noël. Aurélien n’aurait pu rêver plus merveilleux – et plus terrible ! – aveu.

Pourtant Bérénice fuit cette fois plus radicalement Aurélien, en fuyant sa ville, Paris. Trouvant refuge dans la Normandie des peintres, elle oppose même une fin de non-recevoir à ses tentatives de la revoir. Elle finit d’ailleurs par retourner dans sa province, auprès d’un époux qu’elle n’aime pourtant pas, et qui de surcroît la délaisse. Aurélien croit toucher le fond du désespoir.

Dix-sept ans ont passé. Dans la débandade de la “drôle de guerre”, le Capitaine Leurtillois se retrouve à R...

R..., la ville de Bérénice...

Le temps n’y a rien fait : notre héros, père de famille, mari heureux, est repris par son mythe. Auquel il voudra absolument faire coller la réalité d’une Bérénice vieillie, et qui n’est pas, de surcroît, pour la capitulation face aux Allemands !

Surtout que tous, autour d’eux, comme autrefois à Paris, veulent à tout prix les jeter dans les bras l’un de l’autre. On tient en effet à “fêter” leurs “retrouvailles” (!), par une équipée à la campagne, malgré les réticences de Bérénice devant pareille folie, en pleine guerre, pour cette comédie d’un amour aujourd’hui mort pour elle, comme elle ne l’a d’ailleurs pas caché à Aurélien. Mais Aurélien ne veut pas y croire, et n’a de cesse de lui prouver, et de prouver au monde – et surtout de *se* prouver – sa grandeur d’âme, par la grandeur d’un amour que le temps et l’âge n’auront pas su altérer. Aussi ne s’oppose-t-il pas à cette partie de campagne, qui lui donnera justement l’occasion de son numéro.

Quelle ironie ! Voilà qu’au retour, dans la voiture, une balle perdue de l’ennemi atteint justement Bérénice. Pour qu’enfin Aurélien retrouve l’Inconnue de la Seine...

La référence centrale du roman est donc le masque de la noyée. Il en rythme et dirige le récit et sa logique.

Rythme à deux temps et trois moments clés.

Le premier temps, particulièrement lent, conduit le héros au premier moment crucial, celui de la révélation capitale du masque, qui va *décider* de son amour. Comme s'ils n'attendaient que ce signal déterminant, les événements vont alors se précipiter, amenant, dans la foulée du premier, le deuxième moment essentiel du roman, celui de la confrontation de Bérénice avec ce masque fatidique. Moment qui déclenchera le premier *drame* – irréparable – de cette histoire d'amour : la destruction voulue/involontaire du masque par Bérénice, qu'elle remplace par le sien propre.

Dès lors le roman est placé sous le signe de ce deuxième masque, masque de substitution, imité du premier, masque feint de Bérénice. C'est le deuxième temps, le plus lent du récit, qui sourdement poursuit un but inexorable : le rétablissement de l'état initial, par la réparation de la "faute", et le recouvrement du "vrai" masque de la noyée. Restitution qui sera assurée à Aurélien au-delà de toutes ses espérances : par la mort même de Bérénice.

C'est en effet de sa propre mort que Bérénice devra payer son "imposture", pour rendre en quelque sorte au centuple à Aurélien le masque usurpé, pour lui permettre de retrouver mieux encore que le masque de la noyée, le masque rêvé, le masque hyperbolique, le paradigme de tous les masques : un masque de *chair*, le masque de la mort. Ainsi, l'ordre initial ne sera pas seulement rétabli, mais surpassé.

Ce deuxième temps va de la sorte du masque feint à ce masque réel de Bérénice, *incarné* par sa mort. C'est le troisième moment clé, moment d'acmé, et de clôture, du roman.

* * *

Aurélien n'est rien d'autre ainsi que l'histoire d'une tragique *mascarade*.

L'histoire d'une vérité *masquée*, d'une vérité que ce faux héros, ce maître en faux-fuyants, *se* masque. Car cette vérité n'est pas commode dans sa complexité, dans la variabilité de ses visages, car elle est angoissante dans son imprévisibilité.

Le masque comme peur de l'amour, de la vérité mouvante de l'amour, de la vérité précaire et multiple, insaisissable des êtres. Aurélien a préféré la figer, cette vérité, dans l'immutabilité du masque mortuaire.

Le masque comme peur de la vie, de son “mouvement perpétuel”, titre précisément donné par Aragon à l’un de ses recueils poétiques.

Aurélien, qui n’est pas lâche devant la mort – va-t-en-guerre de son état, il n’a que cette mâle et primaire idée de la bravoure –, n’a donc pas ce courage devant la vie. Il veut désespérément croire que la fixité seule du masque aurait capté, capturé la vraie Bérénice; qu’en lui seul, ce masque, aurait trouvé à se fixer l’unique vérité, l’essence même de Bérénice, ou pour le dire comme Barthes: la “Bérénicité”.

Bérénice n’existerait donc pas vraiment en dehors de ce masque. C’est la Bérénice réelle, vivante, qui serait le simulacre, et c’est par le masque, par son masque, qu’elle se livrerait telle qu’en elle-même enfin : Bérénice immuable, Bérénice éternelle. Et ce serait ainsi les yeux ouverts qui mentiraient, étant sans cesse sur le qui-vive, toujours sur la défensive ; les yeux fermés, eux, diraient la vérité, ces yeux fermés du masque, moulés sur un visage enfin sans défense, livré à lui-même, démuni.

* * *

Bérénice multiple. Le peintre, Zamora, qui l’a immédiatement saisi, n’a pas essayé, lui, de tricher, mais, défiant toute difficulté, et toute convention surtout, tenté de rendre au contraire, par des procédés de superposition, ces fulgurances d’instantanés qui composent le visage divers de Bérénice.

Aurélien, justement parce qu’il a d’emblée été captivé par cette variabilité palpitante de Bérénice, en a refusé, effarouché, l’inconfort, l’insécurité, l’angoisse : comment parvenir à contenir, à jamais posséder cet excès de vie? Il a donc préféré la fixer, cette Bérénice toujours imprévisible, la figer, cette Bérénice débordante de vie, dans un masque mortuaire, dans *son* masque mortuaire, auquel il l’aura finalement réduite.

Aurélien qui n’est pas lâche devant la mort, la mort si simple, la mort simpliste, est saisi d’angoisse perplexe devant l’infinie complexité de la vie, la vie qui complique tout, elle, à l’envi, dérangeant le confort paresseux de son existence aisée – quoique, il est vrai, blasée –, et surtout de ses idées reçues. La mort seule est de tout repos. Aurélien aime la mort. C’est d’elle qu’il est, avant tout, amoureux.

Et Bérénice l’a d’emblée compris, et c’est pourquoi elle en a été si désespérée : comment lutter contre la mort – sinon peut-être par sa propre mort ? Aussi n’a-t-elle pas voulu se donner à Aurélien, le don de soi, le vrai, de l’amour ne signifiant pas la mort de soi. Bérénice ne s’est pas donnée à

Aurélien vivante parce qu'elle savait infiniment préférée cette morte, parce qu'elle savait que cette morte aurait toujours, de toute façon, le dessus, le dernier mot. Elle ne s'est pas donnée à Aurélien mais seulement prêtée à lui, sous sa forme d'emprunt, son masque, elle s'est prêtée à son jeu, ce jeu de masques, ce jeu macabre : n'était-ce pas cela qu'avant tout il voulait ? Elle s'est refusée à lui vivante pour ne lui offrir que son masque de morte feinte – non sans avoir détruit auparavant l'autre masque, celle de la vraie morte. Ainsi croyait-elle avoir trompé la mort, trompé sa force plus forte que tout, ainsi pensait-elle avoir eu raison d'elle, ainsi jugeait-elle avoir eu le dernier mot.

Mais hélas, elle n'aura réussi qu'à donner le change à Aurélien. Et Aurélien, frustré, floué, n'aura de cesse de recouvrer l'autre masque, celui de la mort vraie.

* * *

Nous poursuivons tous la mort de l'autre, dit le philosophe. Heureusement, pour la plupart, cela ne dépasse pas le plan du fantasme. Le propre du fantasme, c'est de ne pas chercher à se réaliser, sinon il cesse d'être un fantasme, il devient obsession, dangereuse pour soi-même et parfois pour les autres. Les fantasmes sont des sortes de garde-fous: ils définissent les limites qu'il ne faut pas chercher à franchir.

Toute l'histoire d'*Aurélien* tient finalement dans cette poursuite forcenée par son héros de la mort de Bérénice ; n'étant rien d'autre que cette "chronique d'une mort annoncée" (pour citer un titre de Gabriel García Márquez, qui s'applique si bien à ce texte d'Aragon) par cette fascination hiératique dont Aurélien est dès l'abord la proie. Et Bérénice, qui a cru triompher de la mort, qui a cru tromper la mort par sa ruse, son masque feint de substitution, remplacera réellement, cette fois, le masque détruit : par son vrai masque mortuaire, réalisant ainsi à la lettre la mort, la *morte*, ce fantasme incessamment poursuivi par Aurélien à travers le masque de l'Inconnue de la Seine, ce fantasme enfin concrétisé. Aurélien la *reconnaît* enfin *sa* morte aimée.

Et il y retrouve, du même coup, le "sourire" trépassé de *sa* France aimée :

La sienne, sa Bérénice, c'était ce masque de plâtre, cette jeune morte, belle éternellement. La France aussi qu'il aimait, c'était une morte, pas cette France qu'on pouvait voir. C'est un bonheur d'aimer une morte, on en fait ce qu'on veut, elle ne peut parler et dire soudain une phrase qu'on aurait voulu qu'elle n'eût pas dite... (677)

L'hypotexte de la tragédie racinienne est ainsi tragi-comiquement contaminé par le *Tite et Bérénice* de Corneille, et Aurélien, qui dès le départ s'est senti ridiculement hanté par le personnage cornélien, auquel il craignait si fort de ressembler, se sent ulcéré par cette humiliation que lui a infligée une *femme*, de surcroît, la femme qu'il a aimée, *sa* Bérénice, qu'il avait moulée à son mythe, qui s'était moulée pour lui à cet idéal féminin suprême, le masque de cette noyée inconnue de la Seine, et qu'il ne reconnaît plus dans ce nouveau visage si complètement "étranger" à son monde, cette nouvelle figure de Marianne sous laquelle elle se présente à lui aujourd'hui, et dans ce langage inouï de résistance républicaine qu'elle oppose à sa vision arrêtée d'ancien combattant de la première guerre, capitaine dans la présente, et qui est, cette fois, pour la reddition aux vainqueurs, puisqu'on n'a pas su tirer profit de la victoire sur eux de jadis.

L'hypotexte racinien sera donc revu et corrigé par l'hypertexte aragonien. La Bérénice d'Aragon venge ainsi l'héroïne racinienne, en refusant, elle, de se soumettre à la raison d'Etat d'Aurélien-Titus, ce qui lui vaudra sa mort réelle, au lieu de la mort morale de son modèle tragique qui a fait faire exception au genre, car elle sera réellement sacrifiée par le héros aragonien à son idée de la femme – et de la France.

Cependant, pour le lecteur jamais distrait que présuppose un texte d'Aragon, tous les détails comptent, et à ce lecteur, deux détails essentiels de la fin du roman n'auront peut-être pas échappé :

Pour Aurélien, définitivement, Eros s'appelle bien Thanatos. Et l'Inconnue de la Seine n'était finalement que le déguisement, le... "masque" revêtu par sa perversion pour lui donner, pour nous donner le change.

Aussi ce masque mortuaire, sur lequel s'est ancré son désir amoureux, cette forme vide Aurélien n'aura-t-il eu de cesse de la remplir : d'un visage de femme, d'un visage de morte, du visage de morte qui le plus parfaitement aura approché de la matrice disparue, de cette Inconnue chimérique. Elle mourrait d'amour, cette femme, elle aussi, et dans ce même "sourire", et ce serait pour lui et par lui, pour qu'à l'instant même de sa mort, elle lui en fit à lui seul la sublime offrande extatique.

Or ce "sourire" de l'Inconnue de la Seine voilà que justement Aurélien l'a reconnu sur le visage mort de Bérénice, c'est même précisément par lui qu'il a, le premier, *connu* qu'elle était morte :

Elle avait les yeux à demi fermés, un sourire, le sourire de l'Inconnue de la Seine [...] Elle était morte. Aurélien vit tout de suite qu'elle était morte. (697)

A noter, en effet, l'insistance textuelle sur ce "sourire", avec ce passage révélateur de l'indéfini au défini : c'est ce sourire qui ravive la mémoire d'Aurélien, qui lui permet instantanément ("tout de suite") d'établir le lien : de Bérénice à l'Inconnue de la Seine, et de celle-ci à la mort de Bérénice. C'est ce sourire qui permet à la seconde d'accéder à cet "au-delà" de la première, de l'y rejoindre, de se fondre en elle, de l'incarner.

Ce "sourire" depuis dix-sept ans perdu, mais non pas, on le voit, oublié, voilà donc qu'enfin Aurélien le retrouve sur le masque de chair de la vraie mort de Bérénice, attestant, scellant cette mort – et faisant du même coup comprendre pourquoi il avait disparu du masque de sa mort feinte : pour signaler cette feintise, précisément, pour en dénoncer l'imposture. Plus de simulation maintenant, plus même, à dire vrai, de masque, sinon celui-là même de la mort, de la mort à nu.

On peut donc penser que par cette mort de Bérénice, Aurélien a enfin atteint à son but : Bérénice morte ne semble-t-elle pas réaliser finalement cette parfaite coïncidence de son "rêve de pierre" et de ce rêve de chair figée dans l'extase amoureuse, dans cette mort heureuse qu'il a, sa vie durant, poursuivie ?

Mais est-ce bien sûr ? Car enfin, il est évident que Bérénice n'est pas morte d'amour pour lui. Et même, peut-on penser, cette unique et dérisoire compensation qui lui reste qu'elle soit morte *par* lui, en ayant été, lui, pour quelque chose dans cette mort, et même cette dérisoire compensation doit, à coup sûr, lui être gâchée par l'amer dépit qu'un autre, cet autre amoureux transi de Bérénice, au nom, de surcroît, quelque peu ridicule de Gaston, que cet autre amoureux ait été plus directement, plus matériellement à l'origine de cette mort, qu'il la lui ait volée, en somme, abîmant ainsi, dépoétisant, et définitivement cette fois, parce qu'irréparablement, la "romance" de son amour.

Il est d'ailleurs significatif que le dernier mot de ce livre qui porte pourtant son nom n'appartienne pas à Aurélien, mais ironiquement, cruellement, à ce premier venu, pour ainsi dire, à ce personnage falot, ignoré de ce texte jusqu'à cet épilogue, à cet intrus de la dernière heure, à ce dernier venu du roman.

Bérénice morte échappe donc ainsi tout autant à Aurélien que Bérénice vivante – "fait-on" vraiment, comme le croyait notre héros, "ce qu'on veut" d'une morte ? –, voire plus encore que Bérénice vivante, car irrémédiablement cette fois. Et de cela il est peut-être permis de voir une preuve dans le second détail surprenant, car inédit, de ses yeux. Pour la première fois, en effet, ils ne se présentent à nous ni "ouverts" ni "fermés", mais à la fois l'un et

l'autre, si l'on peut dire, mais "à demi fermés" – ou à demi ouverts ? Car, pour une fois, pour la première et pour la dernière fois, morts, vraiment morts, et non pas reproduisant cette mort, comme ceux du masque de l'Inconnue, ou simulant cette mort comme ceux du masque feint de Bérénice. La vraie mort ne ressemble jamais à la mort imaginée, la vraie mort ne ressemble jamais à rien. La vraie mort est toujours surprenante, bizarre, énigmatique, louche.

"On ne peut rien contre une morte, elle est toujours la plus forte", avait, tout au contraire, et plus justement peut-être, jadis déploré Bérénice. Et c'est donc enfin ici sa revanche qu'elle tient, de s'être vu préférer cette morte, revanche posthume, hélas – quelle ironie pour une amoureuse avant tout de la vie ! –, et au moment même où elle n'en a plus que faire, où ce rêve de sa vie a pour elle perdu tout son sens, au profit d'un autre autrement plus justifié, plus nécessaire, plus essentiel, plus exaltant, plus grand ! Et voilà qu'en ce vivifiant sursaut, en cette large révolte vitale, elle se trouve ainsi bêtement fauchée par l'irresponsabilité balourde de l'amour béat !

Un pur gâchis, en somme, que cette mort : tout le monde y perd : la future Résistance, à coup sûr, un de ses éléments les plus précieusement prometteurs, et cela sans que pour autant la "joyeuse" compagnie y ait gagné quoi que ce soit, sinon des regrets, sinon de penauds remords. Et Aurélien y gagne moins encore que n'importe qui, comme on vient de le voir, pour ce qui est de sa quête fondamentale, celle-là même qui a fait l'ironique objet de ce roman.

* * *

Aurélien qui s'en va donc retourner, Gros-Jean comme devant, à sa Georgette, et à sa routine désenchantée, avec tout juste dans ses bagages de quoi renflouer sa "dose" compensatrice de rêve : une chimère, une Inconnue renouvelée, et dont on peut parier, cette fois, qu'elle aura désormais les traits exacts – ce même sourire, ces yeux équivoques – du visage mort de Bérénice. Bérénice qui aura donc réussi à éclipser ainsi définitivement l'autre "morte", l'autre Inconnue.

Mais, à y bien songer, Bérénice aura-t-elle été, pour Aurélien, depuis le départ, autre chose qu'une... inconnue justement ? Et n'est-ce pas elle, à vrai dire, la véritable, la seule Inconnue de la Seine de cette histoire ? Paris, en effet, ne l'aura fait connaître à Aurélien que pour aussitôt la dérober à sa connaissance, ou pour le confronter à sa rageuse impuissance à jamais la saisir, la cerner, la fixer, la tenir, la posséder. Bérénice qu'Aurélien n'aura jamais pu, ou su, ou *voulu* connaître. Inconnue ? ou *méconnue* de la Seine ?

Telle est peut-être la question cruciale qui se cache, que le roman cache, sous ce masque.

Aurélien – et son masque – symbolise ainsi à la fois tous les nostalgiques de la femme d’antan et de la France d’antan, de ceux qui ne les aiment pas mais les adorent, comme des images, comme des idoles. Car pour l’auteur des *Cloches de Bâle* et du futur *Fou d’Elsa*, idées fascistes et idées “machistes” vont bien de pair: telle est la *Leçon de Ribérac*, qui sera publiée précisément en 1941, Ribérac qui peut-être est évoquée ici par R..., R... où une grande femme, Bérénice, s’est révélée, une autre idée de la femme! et une autre idée de la patrie – et une autre idée de l’amour qu’il faut leur porter à l’une comme à l’autre, celui de la vie, des yeux ouverts!

Bibliographie

ARAGON, Louis. 2018. *Aurélien*. Paris : Folio.

O TEXTO-MOLDE

ESCRITA-LEITURA DE *L'ARRÊT DE MORT* DE MAURICE BLANCHOT

*Patrícia Soares Martins**

Nas páginas iniciais de *L'Arrêt de mort*, de Maurice Blanchot, um estranho narrador promete relatar certos acontecimentos da sua vida passada. Vai alinhando algumas datas importantes: o dia 8 de Outubro 1938, o mês de Setembro desse ano, o momento isolado em que, em 1940, se dá um evento enigmático relacionado com os acontecimentos anteriores. Vai mencionando os lugares da acção e alguns antecedentes, envolvendo sobretudo personagens secundárias: os familiares de J., em particular a irmã, Louise, a mulher em cujo sangue “desperta” o veneno usado numa prévia tentativa de suicídio em circunstâncias enigmáticas, a zelosa e fria enfermeira Dangerue, o sinistro médico que receita as injeções que precipitam a morte de J. e o deixam a si à beira da morte. Fornece mesmo algumas vagas informações suplementares sobre o seu modo de vida e estatuto: terá sido talvez um jornalista, vivido primeiro na província e depois em Paris. Desloca-se, por motivos relacionados com o seu trabalho, a Arcançon, na Aquitânia, antes do início da Segunda Guerra. A sua ausência coincide com a morte em Paris dessa sua amiga íntima, de quem se irá despedir, visitando-a no dia seguinte ao da sua morte quando ela aparentemente “desperta” como se acordasse de um sono. Ele acompanha-a então na terrível segunda noite da sua agonia.

A segunda parte de *L'Arrêt de mort* decorre numa outra fase da guerra, tendo em conta que um momento da acção se passa nos corredores do metro durante o bombardeamento de Paris, quando o narrador pede em

* Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

casamento uma rapariga eslava, Nathalie, e na confusão geral se perdem um do outro. Com ela vivera já num tempo indeterminado, talvez quando ela, no início da guerra, ainda trabalhava num ministério e as redacções dos jornais não tinham ainda encerrado. No presente em que ambos vagueiam, entre as circunstâncias da guerra que permanecem em pano de fundo e a existência desocupada que agora levam, abre-se uma dimensão nocturna da narrativa, caracterizada pela transfiguração dos rostos, dos corpos, pela troca de identidades, pela confusão dos nomes e das circunstâncias espacial e temporalmente sobrepostas.

O estranho narrador deste relato, estranho pelo escrúpulo que demonstra em narrar, como se algum perigo subsistisse na mera evocação dos acontecimentos, e estranho duplamente por se pronunciar com naturalidade sobre eventos totalmente inexplicáveis, adquire contornos ainda mais bizarros no final. Por ser da conveniência desta exposição, mantereí aqui a designação de “narrador” embora ela se aplique muito dificilmente a um “eu” que por vezes fala de si no masculino e outras no feminino, que muda portanto de identidade, além de que em certas ocasiões aparenta ser alguém cuja vida decorre sem grandes sobressaltos no quotidiano normal de uma capital europeia no tempo histórico conturbado da Segunda Guerra Mundial e outras vezes se assemelha a um ser visitado por fantasmas, lutando com seres ou potências do escuro, transformando-se ele próprio, na sequência de um tratamento à base de injeções, num ser metamórfico, cujo sangue gela mesmo nos quartos aquecidos do hotel onde vive. Quando essa metamorfose se dá, os que estão perto dele não escapam ilesos, por efeito de contágio transformam-se também em estranhos seres que levam uma vida dupla, entre a existência “normal” que aparentam ter de dia e as noites em que vagueiam e se cruzam em circunstâncias obscuras. Em várias ocasiões o narrador refere o seu “estado”: à beira da morte em consequência de uma misteriosa doença, as mesmas injeções às quais sucumbiu J. terão nele o estranho efeito de lhe gelar o sangue. Descreve-se então como “um animal de sangue-frio” que contagia quem dele se aproxima. O seu comportamento é agora errático e imprevisível, deambula sem rumo durante o dia e é visitado de noite por estranhos “seres”¹.

¹ Nathalie, em particular, parece partilhar com ele os mesmos traços. Suporta mal a luz, em alguns momentos diz-se que está quase cega, transformações que ocorrem eventualmente por contágio, por ocasião do seu reencontro, na fase mais dura da guerra. O narrador não se apercebe de imediato dessa mutação que a afecta a ela também: “le changement qui se montra

Blanchot escreveu um dia que em certas narrativas, como as de Kafka, encontramos uma “voz narrativa” e não já um narrador, mas tudo o que diz nesse texto se aplica mais claramente aos seus próprios textos de ficção que, conforme explica nos seus ensaios críticos, pertencem à categoria do *récit*, palavra que não podemos tomar como sinónimo de “narrativa” no sentido mais comum da sua definição pela narratologia. O *récit* não comporta os planos diferenciados do discurso da narrativa e da narração, além de que desconhece a progressão linear dos acontecimentos desenrolando-se no tempo. Em *Le Livre à venir*, Blanchot atribui a Homero e em particular à *Odisseia* a descoberta “literária” do tempo do quotidiano, um tempo à escala do humano. O tempo do *récit*, que se encontraria também em Proust, é por sua vez apontado como um tempo “outro”, tempo “puro”: “...ce temps ‘pur’ où la durée ne peut jamais être linéaire et ne se réduit pas aux événements” (Blanchot 1959, 35). No ensaio inicial desse livro, o escritor descreve o movimento característico do *récit* como uma travessia ou uma navegação num espaço imaginário, compreendido entre dois pontos que normalmente não se tocariam: o ponto onde Homero é o sujeito inquestionado do canto e o ponto onde, no interior do canto, se descobre um exterior desse interior, onde as sereias cantam sozinhas e Homero desaparece. Nesse espaço literário, as coordenadas temporais e espaciais que regem a vida do quotidiano também se perdem: real e “imaginário”, possível e impossível, deixam de se opor termo a termo.

Entre as observações iniciais de *L'Arrêt de mort*, quando o narrador se compromete a apresentar um relato dos eventos, dizer “toda a verdade”, e o momento em que revela que queimou um primeiro manuscrito contendo o esboço de um romance, porque as palavras “recuavam diante da verdade”, o leitor vai intuindo que a promessa inicial acabará por ser substituída por uma atitude mais cautelosa e mais reservada. Ainda assim saberá, até certo ponto, como decorreram os dias antes da morte de J., uma morte anunciada, contra a qual ela lutou tenazmente conseguindo a proeza de viver para além das previsões mais optimistas, suspendendo a sua morte por um tempo

chez Nathalie ne m'apparut pas d'abord, parce que moi-même je changeais, et ce fut un malheur. [...] Un mouvement vide me lança dans chaque minute ; ce mauvais tour m'était joué par mon sang qui à moi, animal de sang-froid, donnait toutes les impatiences d'un animal à sang brulant” (Blanchot 1947, 90). Em momentos anteriores, contudo, notara já o seu carácter estranho, os estranhos encontros com os “seres” que o assombram também: “Nathalie n'était pas du tout innocente : elle aussi avait rencontré les êtres” (83). Deste ponto de vista, esta história pode ser lida como uma história de fantasmas.

bastante longo. Mas, desde o momento em que esta leva a melhor e a vence, entramos numa outra duração, própria do *récit*. Aqui estende-se a duração da vida por mais um dia roubado ao tempo que sem a fronteira natural da morte perde a sua dimensão humana e, tornado pura extensão reversível ou sobreposição em camadas de duração incomensurável, dissolve as identidades e as circunstâncias do quotidiano.

Parece-nos, então, quase natural, até de bom senso, aquela observação do narrador ao contemplar o rosto e o sorriso da rapariga que morreu pela segunda vez nos seus braços e eventualmente às suas mãos, quando declara que nada de extraordinário aconteceu ainda e que não tem palavras disponíveis para narrar o que virá ainda a acontecer. Estas modalidades da preterição, a confissão reiterada da sua própria insuficiência enquanto narrador, prosseguem no início da segunda parte, onde mais uma vez somos informados de que a verdade será dita, sem qualquer forma de ocultação ou velamento: “Je continuerez cette histoire, mais maintenant, je prendrai quelques précautions. Ces précautions ne sont pas faites pour jeter un voile sur la vérité” (Blanchot 1948, 54). Antes dissera já algo semelhante: “Je n’ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots [...] ont été plus rusés que je n’aurais voulu [...]. Cette ruse [...] est un avertissement. [...] Il serait plus noble de laisser la vérité en paix. Il serait extrêmement utile à la vérité de ne pas se decouvrir” (Blanchot 1948, 7).

Há aqui, sobretudo se se tiver em conta toda a reflexão de Blanchot nos seus textos críticos, uma alusão clara a essa figura a que os gregos se referiram como *aletheia*, revelação pelo *logos* de uma verdade velada. Esse constitui um dos temas principais de um livro que Blanchot publicou sete anos depois, em 1955, um conjunto de ensaios sobre Mallarmé, Kafka ou Rilke, intitulado *L’Espace littéraire*². Em *L’Arrêt de mort*, tanto como nesse livro posterior, o *récit* é visto como o espaço de acolhimento de uma obscuridade absolutamente exterior e absolutamente inexpugnável, condição que profundamente transforma a narrativa, aproximando-a do poema.

Em Blanchot, como em Heráclito, há uma verdade que pode ser mostrada mas não dita. A linguagem do *récit* partilha com a palavra do poema e a palavra oracular a força dos começos, da linguagem que “começa”, que

² Para Emmanuel Levinas, nesse livro Blanchot teria lançado as bases de um entendimento que, na proximidade da ontologia de Heidegger, se afasta de uma concepção da palavra poética como verdade (*aletheia*) ao estabelecer que a poesia nos conduz a um entendimento do ser como errância e como erro (Lévinas 1975).

abre a “duração da imagem” que, atravessando o tempo, se constitui a partir do não-ser. Também em Heráclito se marcaria a *diferença* entre o ser e a palavra abrindo esse espaço de linguagem que virá a ser percorrido em todos os sentidos pelo *récit* e pela palavra poética³. Blanchot detém-se nas formulações oraculares de Heráclito que, como sondas percorrendo a obscuridade, aproximam as coisas e num mesmo movimento as afastam, a partir da diferença (alteridade) cavada nos nomes, nas expressões, nas formulações correntes da língua onde, nos interstícios, a imagem já desponta. A palavra oracular não diz, mas indica, segundo Heráclito, com o “indicador cuja unha está arrancada” (Blanchot 2002). A imagem poética, como a escrita do *récit*, não se constrói a partir de um antecedente: é o encontro do “perdido” na sua futuridade, ou errância, exorbitância temporal.

No texto inicial de um outro livro, *Le Livre à venir*, Blanchot recupera o sentido primitivo da palavra *récit*, um sentido que a palavra teve na antiguidade, associado ao tempo do acontecimento extraordinário, um tempo que não é o tempo do humano que o romance aprendeu a domesticar e a nomear. Em *L'Arrêt de mort*, por seu turno, parece recuperar essa temporalidade do *récit* da antiguidade, de antes do romance. Os elementos narrativos estão lá menos para contar uma história do que para propiciar o poder disruptivo da imagem. Esta, longamente preparada, irrompe, silenciosa e aterradora, do conjunto de circunstâncias, datas, encontros banais, fortuitos e descontínuos, circunstâncias sem interesse de uma realidade falsa.

Caminhamos aqui pela estrada de uma “sobreverdade” (Derrida 1968)⁴: o momento em que a novela, na escansão contraditória dos tempos do antes

³ “Héraclite l’Obscur: qualifié ainsi dès les temps anciens, il n’est non pas fortuitement et non pas certes comme le prétendaient certains critiques grecs déjà aussi légers que les critiques de Mallarmé, afin de passer pour plus profond, mais dans le dessein résolu de faire se répondre, dans l’écriture, la sévérité et la densité, la simplicité et l’arrangement complexe de la structure des formes et, à partir de là, de faire se répondre l’obscurité du langage et la clarté des choses, la maîtrise du double sens des mots et le secret de la dispersion des apparences, c’est-à-dire peut-être le dis-cours et le discours” (Blanchot 1969,122). No mesmo texto Blanchot opõe a *mimesis* – palavra que nas suas ressonâncias platônicas implica a submissão da palavra a um sentido único – à escrita (“dis-cours”) que, como acontece na língua obscura de Heráclito, estabelece a reciprocidade da relação entre as palavras e as coisas pela diferença. A diferença: o que aproxima afastando, *i. e.*, numa dispersão das aparências. Ou seja, a *mimesis* (Platão) supõe a semelhança e a *diferença* (Heráclito) a reciprocidade entre as coisas e as palavras arranjadas no discurso.

⁴ Observei já que o narrador suspende o seu relato no final da primeira parte, após a morte de J. Esse ponto de suspensão, que é na realidade o momento da “sentença de morte”, marca um novo começo e, por isso, esse ponto mediano que separa a primeira da segunda parte, é também

e do depois, do que tendo morrido regressa na imagem e do que, não tendo origem, é nascido (Nathalie é aquela que nasce, onde J. morre). O narrador cuja identidade se dispersa na segunda parte, como a dos demais, é também de algum modo um sobrevivente, alguém que depois do desaparecimento de J. parece viver assombrado, em “companhia de uma ideia”, a ideia da morte, vendo-a por todo o lado na companhia dos demais viventes.

Numa ocasião, acomete uma figura estranha, que parece aos seus olhos na luz rarefeita do fim de tarde, um corpo esquisito, desproporcionado, demasiado grande, como o de um fantasma: o corpo de alguém que o espera no quarto de hotel. Alguém que podemos supor ser Nathalie, que o visita infringindo a regra que ele lhe impusera de não ir ao seu encontro naquele lugar, o quarto-túmulo onde ele passa as noites. O narrador surpreende-a a olhar para a janela, fascinada por uma réstia de luz nesse fim de tarde, mas sem poder suportá-la por sofrer dos olhos que irradiam uma espécie de chama sem lume. Procura afugentar esse “ser”, persegue-o pela escada por onde ela, esgueirando-se-lhe, procura fugir. Caindo no patamar a rapariga reergue-se, surpresa, sem nada se lembrar do que acabara de suceder no quarto e na escada. Neste ponto o que se adensa no texto é a sensação de uma estranheza inquietante.

Ao quarto-túmulo imerso no escuro desse encontro com Nathalie corresponde o apartamento do prédio de Simone de que o narrador quase transpõe o limiar sem se fazer anunciar e com consequências igualmente graves. Diante da porta escancarada do apartamento de Simone, imerso na sombra, ele receia ver-se transformado numa “espécie de espantalho” e ser por sua vez alvo de uma investida de um qualquer ser enlouquecido, o que acaba por não acontecer.

Podemos pensar que anos mais tarde, ao escrever *L'Espace littéraire*, Blanchot usou como imagem do espaço literário o mito de Orfeu descendo aos infernos para trazer de volta Eurídice, perdendo-a para sempre no momento em que se vira para trás. De outra forma se abeira aqui o narrador de *L'Arrêt de mort* dessa figura velada que é também uma imagem da morte, ou uma imagem mortuária, surgindo do luto dele. Mas a diferença neste

o de uma sobrevivência e da “verdade” que lhe corresponde, um tempo que Derrida, na leitura que faz desta narrativa, caracteriza como o da “sobreverdade da sobrevivência” [*la survérité du survivre*] (Derrida 1986, 187). Ou seja, de alguma forma Derrida diz deste texto de Blanchot o que este, por sua vez, dissera das narrativas de Melville: que nelas a verdade do acontecimento começa com o seu relato (Blanchot 1959, 20).

caso para Eurídice é que ela parece ter, debaixo das “pregas cadavéricas” da sua estranha indumentária, que a deixa quase nua, uma luz própria⁵. O mito de Orfeu e Eurídice surge quase irreconhecível em *L'Arrêt de mort*, onde se arrasta o sublime para baixo. De acordo com uma distinção que Blanchot estabelecerá em *L'Espace littéraire*, esta imagem de que aqui se trata não é a que imita a vida mas a que, para se constituir, coloca a vida à distância, é como que uma visão interminável de um olhar morto (“Regard mort, regard devenu le fantôme d’une vision éternelle” [Blanchot 1955, 134])⁶. As coisas e os seres oferecem-se ao nosso olhar na fascinação. Na descrição da mulher velada ficamos presos às “pregas de metal da sua indumentária cadavérica”, ao brilho fosco que emana daquele corpo estranho, mais um corpo crepuscular ou um corpúsculo do que um corpo, uma poalha de luz na obscuridade do quarto. Mais do que um elo de uma cadeia de eventos, mais do que a definição de um carácter ou de uma identidade, a figura velada de Nathalie no final é o ponto de chegada longamente preparado de uma imagem que, atendendo a que se forma a partir de uma lacuna, é sempre *post-mortem*.

Note-se ainda que o facto de as personagens femininas serem referidas por vezes apenas pela inicial do seu nome próprio J., (C)olette, (S)imone ou (N)athalie, reforça a ideia de que fazem parte de um conjunto, ou série, que estão ligadas entre si não por uma relação de semelhança (essa relação é a que se estabelece, no texto, no momento em que se descreve o cadáver de J.⁷), mas pelo movimento de dispersão das aparências na qual a escrita consiste. Elas são, na realidade, sombras umas das outras, constituindo-se no

⁵ Transcrevo a passagem desta aparição e das roupagens que a cobrem mal: “... Mais il y a une autre barrière qui nous sépare: celle de l’étoffe morte sur un corps silencieux, de ces vêtements qu’il faut reconnaître que n’habillent rien, imprégnés d’insensibilité, avec leurs plis cadavériques et leur inertie de métal” (Blanchot 1948, 113).

⁶ Bellour, num texto que revisita os primeiros textos de Blanchot sobre a imagem, lembra-nos que em *L'Espace littéraire* Blanchot distingue dois regimes, ou duas versões da imagem, a “clássica” na qual a imagem é “la survivante de l’objet” e a moderna na qual “l’objet est [...] effondré dans son image” (Bellour 2013, 136).

⁷ Blanchot, na reflexão posterior sobre o que designa por “image-dépouille” retoma a questão da *mimesis* em sentido platónico, ou seja, supondo uma semelhança como a que o cadáver exhibe com o ser de que é o despojo, os restos mortais. Assim escreveu Platão, no *Górgias*: “as características do corpo, enquanto vivo, podem ver-se todas, ou quase todas, no cadáver durante algum tempo... Creio Cálicles, que o mesmo acontece com a alma, que, depois de desnudada do corpo, mostra claramente todos os traços da sua natureza e as alterações sofridas pelo género de vida que cada um escolheu” (Platão 1991, 211).

momento em que o laço suposto na semelhança se rompe. Temos, portanto, de distinguir a primeira e a segunda parte de *L'Arrêt de mort*: a primeira implica a reflexão sobre a morte como o acontecimento absolutamente decisivo no limiar da narrativa. A segunda, como o regresso fantasmagórico da morta nos seus simulacros.

Referirei alguns exemplos de imagem retirados de *L'Arrêt de mort*.

A primeira vez que o narrador revê Simone, após uma longa ausência, é por detrás de uma montra, como se ela estivesse emoldurada, enquadrada pelo vidro que, ao mesmo tempo, se interpõe entre ambos como uma barreira intransponível: sente vontade de o partir, o que não pode acontecer, pois as imagens só exercem o seu poder sobre o observador porque implicam a distância que exclui a intimidade (“Quelqu’un qui a tout à fait disparu et qui brusquement, est là, devant vous, derrière une glace, devient une figure souveraine” [Blanchot 1948, 72]). O vidro, neste passo, visa sinalizar a distância onde o objecto soçobra, se afunda e o que se vê é-nos devolvido como um fantasma, ou uma aparição. A imagem supõe, portanto, um desaparecimento prévio: a cripta. Encriptada, emoldurada, ela inicia a sua segunda vinda, e torna-se múltipla, subdividida no(s) seu(s) simulacro(s).

Igualmente enquadrada por uma moldura, podemos pensar que a fotografia do santo sudário, onde o narrador vislumbra não apenas o rosto do Cristo mas o rosto a este sobreposto de Santa Verónica, dá a pensar quer o desaparecimento do objecto quer o movimento de desmultiplicação e metamorfose implicado na constituição da imagem.

As pessoas cruzam-se no metro, por acaso, após uma longa ausência, e esses reencontros revelam a constância ou a persistência das imagens. A partir de um passado esquecido um rosto emerge e lembra um outro rosto: ao encontrar Simone, o narrador lembra-se de Colette e essa associação com base nos traços fisionómicos, aliás nunca verdadeiramente descritos, desencadeia o jogo das similitudes que fende a espessura do tempo e desfaz a crisálida das identidades. É o rosto de Simone que vem tornar visível o rosto, de outro modo invisível, de Colette. Mas sobretudo, esse rosto torna-se visível porque se assemelha a um outro que se tinha totalmente esquecido. A semelhança pressupõe essa “lacuna viva”, constitui-se, enquanto tal, a partir do que já tinha desaparecido.

Não podemos saber se Blanchot conhecia a obra de Ernst Benkard, *Das Ewige Antlitz*, publicada em 1926, um atlas de fotografias de máscaras mortuárias que, segundo Didi-Huberman, inspiraram a crítica heideggeriana do

conceito de imagem síntese em Kant⁸. Mas sabemos que escreveu *L'Arrêt de mort* sob o olhar de gesso de uma imagem de jovem morta célebre

havia (ela ainda lá está), pendurada na parede, a efígie daquela que foi chamada *A Desconhecida do Sena*, uma adolescente de olhos fechados, mas viva, por meio de um sorriso tão solto, tão afortunado (velado, contido), que se poderia crer que ela se afogara num momento de extrema felicidade. (Blanchot *apud* Didi-Huberman 2011, 39)

A descrição que faz desse rosto de gesso evoca, aliás, o rosto da morta, descrito como uma estátua viva.

Na contemplação do rosto de J., na primeira parte, o narrador observa que a morte parece ter avivado nele todos os traços, a ponto de se poder dizer que ela se assemelha agora ao que fora na sua juventude. A máscara mortuária está presente no texto directamente, nessa passagem, em que o texto é como um molde do rosto, captando a semelhança a partir do não-ser, mas também pelo jogo metonímico a que dá origem: refere-se por duas vezes os moldes em cera ou em gesso que era costume fazerem-se do rosto e das mãos das pessoas célebres, o que se tornou mesmo uma moda no final do século XIX. J. chega a fazer esses moldes e Nathalie, seu duplo na segunda parte, sombra espectral de um espectro, pretende imitá-la, multiplicando-se assim, no texto, as possibilidades de uma semelhança desviada ou desavinda com o representado.

A tal ponto Blanchot semeia no seu texto moldes de gesso e outras técnicas de preservação dos corpos (por exemplo, o narrador pensa em embalsamar o corpo de J.) que é pertinente pensar-se que a matéria ficcional propriamente é, desde logo, essa reflexão sobre a representação, a imagem e a semelhança. As figuras do morto-vivo, do fantasma, do duplo, do retrato, formam-se a partir do recuo do “real”, nas palavras e na imagem, colocando-o sob o signo da metamorfose.

É num ensaio sobre Malraux, “Le Musée, l’art et le temps” que Blanchot (1971, 43) descreve a semelhança como “semelhança cadavérica”, uma vez que ela aponta sempre para uma ausência a partir da qual, e apenas nessa

⁸ Sobre este assunto ver Didi-Huberman 2011, e, de Jean-Luc Nancy, o capítulo “L’Imagination masquée” (em *Au Fond des images*, Paris: Galilée, 2003). Segundo estes autores, Heidegger terá tido em conta essas fotografias no momento em que escreveu o seu livro sobre Kant entre 1925-1928.

condição, se constitui. É o cadáver que se assemelha, que exhibe a semelhança sob a forma de uma idealização que a morte imprime aos corpos. Eventualmente era essa semelhança *post-mortem* que a máscara mortuária visava preservar. Mas se a função dos moldes de gesso era tornar perene na imagem a fisionomia dos vivos conferindo-lhes uma espécie de imortalidade pelo vínculo com os seres suposto na noção de semelhança, pretensão por certo excessiva e impossível de cumprir pelos múltiplos acidentes de ordem técnica implicados nessa reprodução, também o tempo trabalha segundo a dualidade essencial de toda a representação (simultaneamente pura matéria e ausência). A usura do tempo altera os materiais e isso afecta profundamente a “verdade” da obra ao mesmo tempo que transforma essa lacuna a partir da qual a obra se constitui num princípio de inquietação e metamorfose (Blanchot 1971, 48).

Assim, a imagem, no sentido em que vem preencher uma falha ou uma lacuna do real, que ocupa esse lugar em que o que existe não se deixa apreender em estado puro, como coisa e coisidade que se possa traduzir nos termos de uma “imagem-síntese” no sentido que Kant deu a essa noção, ou no sentido da coisidade do ser revelado, como em Heidegger, apresenta-se sempre necessariamente como espectralidade e multiplicação proliferante de aparências fugidias e contraditórias. A sobrevivência sob um fundo de abismo, tópica que se funda nos seus duplos negativos (o morto-vivo, o embalsamado, o fantasma) aponta para o modo próprio de operar da imagem. Ela é, nesse sentido, como observou Raymond Bellour, uma força viva e livre, sem fixidez nem identidade (2013, 140).

Um pouco como acontece nos textos de Maria Gabriela Llansol, nos momentos da fascinação no texto de Blanchot – quando na imagem “l’objet est livré comme *a priori* dans sa distance, effondré dans son image” (Blanchot 1955, 134) – compromete-se a verosimilhança de que vive a narrativa e tem lugar o que a escritora designa como “cena-fulgor”.

Num texto que descreve como um “espectáculo multimédia” (*O Senhor de Herbais*), a escritora coloca-se no papel de leitora (espectadora) do seu próprio texto:

Concordo que seria útil não perder de vista que escrevemos numa pauta com horizonte e que, nesse horizonte, os textos, as melodias, as orquestrações combatem violentamente com as imagens. Imagens puras. A cenografia é absolutamente imprevisível. Se escrevo é porque a escrita me transforma o coração. / Quanto ao mundo, / [...] // nada o transformará.” (Llansol 2002, 87)

E um pouco mais adiante, no mesmo texto, onde descreve a escrita como “o espectáculo magnífico da coreografia que está por vir” (89), observa:

Todas as estéticas são feitas de tentações. Bifurcam e desequilibram-se em permanência, conferindo ao texto um tom de força a domar, de descabro à vista, retido (ou confirmado) pela queda da frase. A frase tem sempre de cair. Ou cai no tempo (um qualquer substrato), ou cai na emoção, ou cai na imagem. (90)

A escrita do texto, segundo Gabriela Llsol, anuncia (prepara) como virá a ser o modo da sua queda. Por isso na escrita de *O Senhor Herbais*, por exemplo, abandona-se a dado passo o género de “um grande poema lírico-pátrio aquático” para se apresentar uma “mera sucessão de imagens frias” (Llsol 2002, 89).

De um modo um pouco diferente, Fernando Guerreiro funde a linguagem do poema e a linguagem do cinema num devir imagem do mundo. Já não é texto, mas imagem multissensorial:

Fazer imagem, em Literatura e no Cinema é *fazer com que se veja* e o que há de *deíctico* nesse processo – nele evidencia-se, mostra-se e produz-se algo que é como o que o *análogo* da coisa vista ou dita mas também o seu *molde* físico – corresponde sempre a uma indiciação (transposição) que nos remete para o plano (espaço) *de fora* da imagem ou da linguagem [...]. Por isso, o filme interior [...] disso processa-se como *catacrese*: alucinação verdadeira (verídica) da *linguagem como imagem*.” (Guerreiro 2017, 28-29, itálicos do autor)

Neste caso e no outro, sublinharia o afastamento do mundo como condição para a apreensão de uma forma que nos implica e na qual nos implicamos – embora em Gabriela Llsol aquilo a que chama texto possa consistir apenas numa sequência de imagens frias e para Fernando Guerreiro ele possa ser um molde modelando o real, trabalhando-o na imagem. Em outros momentos, Fernando Guerreiro descreve imagens que se geram a partir de outras imagens como produtos de uma “hibridação=mutação” que se processa pelo “imaginário”, “pelos efeitos materiais da mutação das imagens de cinema”. O exemplo desse híbrido dado no livro é o crocodilo nuclear, que surge no final do filme 3D de 2011 de Werner Herzog, *The Cave of the Forgotten Dreams* (Guerreiro 2017, 15). É no sentido da imagem híbrida, não já o *analogon* da coisa, mas a sua “redefinição visível”, que escrita e cinema são como que a perturbação de um real de outro modo imperturbável – remeto neste ponto

para as considerações do autor sobre as imagens como simulacros em *Grãos de Pólen*, de Novalis (Guerreiro 2017, 18).

Também Raymond Bellour aproxima a concepção da imagem em Blanchot da imagem do cinema. Cita nomeadamente os momentos em que em *L'Entretien infini* Blanchot fala de “images de langage”, de “images de mots où les mots se font images” e mostra que ao admitir a possibilidade de “vivre un événement en image”, ele descreve a imagem como uma “imagem de cinema”:

Peut-être faut-il entendre, dans le détail de ces mots de Blanchot autor du “contact à distance”, du regard comme lumière, du regard en miroir et de la fascination, une façon possible de designer la part la plus fondamentale et la plus obscure de l'expérience même de l'image, je veux dire de l'image-cinéma, du corps-image propre au cinéma. (Bellour 2013, 139)

De acordo com a lógica dos simulacros, ou dos duplos aqui evocada a propósito dos moldes feitos a partir das mãos e do rosto de J. e de Nathalie, no final do texto, o narrador fala de um encontro com um fantasma. Assim descreve esse contacto entre os dois seres em que um deles, como que imerso nas trevas é sentido pelo primeiro como uma aparição de além-túmulo:

Je finis par m'agenouiller pour ne pas être trop grand, et lentement ma main passa a travers la nuit, effleura un peu d'étoffe ; une main plus patiente, il n'y en eut jamais, ni de plus calme, ni de plus amicale ; c'est pourquoi elle ne frémit pas quand lentement une autre main, froide, se forma auprès d'elle, et cette main, la plus immobile et la plus froide, la laissa reposer sur elle sans fremir. Je ne bougeais pas, j'étais toujours à genoux, tout cela se passait loin, ma propre main sur ce corps froid me paraissait si éloignée de moi, je me voyais à tel point séparé d'elle, et comme repoussé par elle dans quelque chose de désespéré qui était la vie, que tout mon espoir me semblait être à l'infini, dans ce monde froid, où ma main reposait sur ce corps el l'aimait et où ce corps, dans sa nuit de pierre, accueillait, reconnaissait et aimait cette main. (Blanchot 1948, 110-111)

O que esta aproximação aqui tentada entre o que parece ainda vivo e um corpo desprovido de vida (frio, de uma frieza e uma dureza de metal, mas ao mesmo tempo descrito como um animal selvagem, assustado e acossado) tem de mais fascinante é o modo como torna sensível a dureza dos materiais, a espessura dos tecidos e dos estofos, e depois uma espécie de profundidade

vazia onde tudo se torna irreconhecível, onde o próprio corpo deixa de ser o corpo humano e uma mão fria, aparentemente uma mão a mais, que não pertence a nenhum dos corpos, se forma. Assim, também esta passagem nos fala dos poderes da imagem, do seu aspecto propriamente alucinatório ou melhor dizendo, alográfico, pois se trata de um contacto que sublinha a forma, o contorno, a temperatura e a textura de algo que não existe, mas se forma nesse tocar, modelar o vazio.

Em *L'Arrêt de mort*, a figura da imagem mortuária possui uma dimensão auto-reflexiva, ou especular, é na expressão de WJT Mitchell um “híper-Ícone”, ou seja, uma imagem que descreve a própria condição da imagem e das formas de representação (Mitchell 1994, 28). O que ela desfaz é o laço de uma relação entre a imagem e o ser a que se assemelha, colocando em seu lugar uma relação de tipo metonímico, por contiguidade: a imagem dá lugar a outras imagens numa proliferação que compromete irremediavelmente as noções de antecedente e de derivado: “figure de l’unique devenant n’importe quoi” (Blanchot 1955, 350). Abre-se assim um espaço onde todas as coordenadas são reversíveis, onde os corpos podem ter três braços, onde uma escada pode conduzir-nos a um prado, um esquilo transformar-se em estátua de medo, quando o elemento do imaginário, do apenas pressentido, se faz forma e dá a ver.

Ainda assim, interroguemo-nos uma vez mais sobre esta relação sem-relação. Como registrar o que desaparece? Aproximar o que se afasta? O texto-molde, que faz ele então? O que modela, modelando o vazio? Faz a verdade, a sobreverdade da ficção e da imagem no movimento da diferença.

Não há registo possível do que desaparece, há regresso – um regresso não da coisa na sua presença plena, mas do simulacro, regresso senão desse antecedente desde sempre perdido, pelo menos de uma sua realidade parcelar, defeituosa, ou melhorada, excessiva, reconstruída de um modo imperfeito. Como uma mão fria que se forma no ar, uma terceira mão.

Referências

BLANCHOT, Maurice. 1948. *L'Arrêt de mort*. Paris: Gallimard.

———. 1959. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.

———. 1969. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.

———. 1971. *L'Amitié*. Paris: Gallimard.

———. 2002. *La Bête de Lascaux*. Paris: Gallimard.

BELLOUR, Raymond. 2013. “L’Image”. In Christophe Bidente e Pierre Vilar (eds.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Editions Farrago/Léo Scheer.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. "De Semelhança a Semelhança". *Alea* 13 (1): 26-51.
- DERRIDA, Jacques. 1986. *Parages*. Paris: Galilée.
- GUERREIRO, Fernando. 2017. *Imagens Roubadas*. Lisboa: Enfermaria 6.
- LEVINAS, Emmanuel. 1975. *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana.
- LLANSOL, Maria Gabriela. 2002. *O Senhor de Herbais: Breves Ensaios Literários sobre a Reprodução Estética do Mundo e as Suas Tentações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MITCHELL, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- PLATÃO. 1991. *Górgias*. Lisboa: Edições 70.

FALAR NA LÍNGUA DOS MORTOS

WENCESLAU DE MORAES E PAULO ROCHA

*José Bértolo**

At the coming of twilight

I invited him to return with me —!

Now to sleep alone

In the shadow of the rushes of Akanuma

Lafcadio Hearn, “Oshidori”

Inscrevendo-se numa vasta tradição de cinema que toma a literatura como um ponto de partida, *A Ilha dos Amores* (1982) e *A Ilha de Moraes* (1984), de Paulo Rocha, constituem aproximações cinematográficas particulares à figura literária de Wenceslau de Moraes, não estabelecendo com a obra deste, contudo, uma relação de adaptação.

Para além de tematizarem o Oriente, os escritos do autor são também sobre a sua vida e os seus mortos, daí resultando que a matéria essencial da sua escrita é, em última instância, *ele mesmo*. Assim sendo, o primeiro dos filmes de Rocha, *A Ilha dos Amores*, pode considerar-se – enquanto o *biopic* que, no fim de contas, é – uma recriação cinematográfica da *figura* de Wenceslau de Moraes. Comentando a tendência autobiográfica, ou auto-representativa, que se faz sentir na obra do escritor, Rocha afirmou que “[a]s biografias de W. de Moraes continuam os textos que ele escreveu sobre si próprio”

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Este artigo resulta de investigação financiada por Fundos Nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PD/BD/113726/2015), com o acolhimento do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, no âmbito do PhD-COMP – Programa Internacional de Doutoramento FCT em Estudos Comparatistas.

(Rocha 1996, 111). Podemos, então, tomar em consideração os dois filmes de Rocha – que se localizam ambos, não obstante diferenças evidentes entre si, no campo lato da *biografia* – como um prolongamento possível dessa obra já à partida (auto)biográfica.

Com esta hipótese no horizonte da análise, este ensaio atentará particularmente, numa primeira parte, no modo como Wenceslau conceptualiza a escrita como um meio de invocação de (ou, mais concretamente, *dos seus*) fantasmas, e, numa segunda parte, na forma como Rocha recorre à figura e ao universo literário do autor para dar seguimento a um trabalho da mesma ordem, deslocando o questionamento de partida para o campo específico do cinema.

INVOCÇÕES (WENCESLAU DE MORAES)

O livro que mais notoriamente informa *A Ilha dos Amores* é *Ó-Yoné e Ko-Haru*, publicado em 1923. Depois de perder Ó-Yoné, a primeira mulher com quem viveu no Japão, Wenceslau demite-se da posição de cônsul em Kobe e viaja para a pequena cidade de Tokushima, unindo-se aí a Ko-Haru, sobrinha da primeira mulher. Ko-Haru morre alguns anos depois, votando Wenceslau a uma dupla viuvez, ostensivamente solitária, que se prolongaria até à morte do escritor em 1929. *Ó-Yoné e Ko-Haru* formula-se como o resultado paradigmático dessa solidão. Os textos que compõem o volume – uma espécie de antologia de contos – são em parte autónomos, porém interdependentes, uma vez que partilham duas características fulcrais: por um lado, a narração na primeira pessoa, que tem origem na efectiva assunção da autoria por parte de Wenceslau; e, por outro lado, a presença das figuras titulares (as duas japonesas), que se faz sentir, explícita ou implicitamente, em cada um dos textos que compõem o volume.

Ó-Yoné e Ko-Haru é um livro fúnebre e elegíaco, e a sua ligação à temática da morte, e, em particular, a remissão para as esposas mortas, manifesta-se desde logo em dois elementos paratextuais: o título, composto exclusivamente pelos nomes das duas falecidas, em vincada conjunção, e a reprodução dos retratos destas mulheres nas páginas do livro. A capa da primeira edição continha um retrato oval de Ó-Yoné, ao passo que, no verso da capa, se encontravam os retratos de Ó-Yoné e também de Ko-Haru. Esta opção gráfica responde, na verdade, simultaneamente à matéria narrativa do livro (como referi, a presença das duas mulheres mortas nos contos é constante) e a uma dimensão simbólica que o livro, uma espécie de *memento mori*, possui

também. Ainda antes de iniciar a leitura, o leitor é desta forma sensibilizado para o inusitado parentesco arquitectónico entre o livro em mãos e uma pedra tumular. Com este efeito de analogia sugere-se, ainda antes de se entrar no texto, que dentro do livro podem ser encontrados *os restos mortais* daquelas que ele lapidarmente apresenta. Considerado enquanto livro-túmulo, o livro instaura, assim, um princípio de transladação, que não corresponde apenas a uma deslocação, mas também, e essencialmente, a uma metamorfose: do túmulo para o livro, a carne, a pele, os ossos ou os cabelos são transmutados em linguagem, e a literatura (e, em particular, o *livro*) adquire aqui o estatuto especial de *morada dos mortos*, tornando-se uma alternativa efectiva aos cemitérios, “antiga[s] cidade[s] de mortos, densamente povoada[s]” (Moraes 2018, 187), que Wenceslau conta visitar amiúde em *O Bon-Odori em Tokushima*.

Na introdução à edição mais recente de *Ó-Yoné e Ko-Haru*, publicada pela Imprensa Nacional, Tereza Sena defende que o volume pode ser considerado um “ritual de invocação da memória das [...] mortas” de Wenceslau de Moraes (Sena 2006, 43). Contudo, e perseguindo a poderosa analogia entre livro e túmulo, dir-se-ia que a tematização obsessiva da proximidade entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, da porosidade destes domínios, e especialmente da possibilidade da sua interpenetração, permite-nos ousar considerar a hipótese de o livro se formular como um ritual de invocação, não tanto da *memória das mortas*, mas mais, de certo modo, das mortas *elas mesmas*. No fim de contas, ao *escrevê-las*, Wenceslau convoca efectivamente para junto de si, para o seu quotidiano de escrita, as mulheres ausentes, recompondo-as por palavras. Deste modo, a escrita deixa apenas de *descrever* e passa a *criar*, tornando-se um instrumento que permite suspender a distância à partida intransponível que a morte criou entre este homem e as suas esposas.

A própria matéria narrativa dos textos que compõem *Ó-Yoné e Ko-Haru* parece consubstanciar esta ideia, tematizando as supracitadas proximidade, permeabilidade e interpenetração dos mundos dos vivos e dos mortos. No conto inicial, “Ko-Haru”, que documenta a doença que levou a mulher epónima à morte, Ko-Haru diz, pouco antes de morrer, “[e]sta noite, regresso” (Moraes 2006, 78). O narrador, que devemos confundir com o autor, prossegue: “*Kaerimasu*, regresso... Deixai-me, vós que me lereis, fixar a vossa atenção particularmente neste termo, ungido de mística beleza [...] regresso... regresso, isto é, regresso ao sítio donde vim, regresso ao céu, regresso a Buda...” (Moraes 2006, 78). Numa análise literal, o regresso de que fala o narrador é aquele que reconduz os seres a um lugar primordial, fora do mundo, no momento da sua morte. Contudo, e valorizando a retoma constante de Ko-Haru ao longo das

páginas do livro, a promessa de retorno pode ser entendida também como o anúncio de que esta morte – localizada, significativamente, no início do livro – não constitui, no fim de contas, inteiramente o fim do ser; hipótese esta que o texto vai corroborar, oferecendo um segundo entendimento da promessa de Ko-Haru (regresso *aqui*). Depois de morta, Ko-Haru regressará ao livro e, por conseguinte – se acreditarmos na sugestão anterior de que, para Wenceslau, a escrita se operacionaliza como ritual de invocação –, ao mundo dos vivos. O conto termina, aliás, com o anúncio inequívoco de que, de facto, a morte não é o fim, e não precisaria sequer da literatura para ser emendada: “em cada ano, o espírito de Ko-Haru descerá do céu à terra, penetrará no lar familiar, conservando-se por algumas horas em companhia dos pais e dos irmãos...” (Moraes 2006, 83).

A noção de que os limites do mundo dos vivos e do mundo dos mortos não são estanques é desenvolvida de forma particularmente eloquente em “Será Ó-Yoné?... Será Ko-Haru?...”, em cujo primeiro parágrafo se lê que “neste mundo... como no outro [...] grande coisa é estar a gente em boas relações com os mortos e grande coisa é estar a gente em boas relações com os bichos!...” (Moraes 2006, 89). A explicitação do parentesco entre mortos e bichos é realizada de seguida, em passagens nas quais o autor reflecte sobre o fenómeno da metempsicose, descrito nos termos de “visitas sucessivas à terra, após mortes sucessivas, do mesmo indivíduo humano, mas transformado num outro ser, num quadrúpede, numa ave, num insecto”, o que permite, por fim, que “[m]ortos e bichos [possam] oferecer, por este modo, muitas afinidades de relação, de parentesco” (Moraes 2006, 90). O autor narra então um suposto episódio experienciado por si: ao regressar a casa após uma nova visita aos dois túmulos, não consegue abrir a porta de entrada, pois a escuridão da noite não lhe permite encontrar a fechadura. Nesse momento surge, porém, um pirilampo que, ao alumiar a fechadura, lhe permite finalmente entrar em casa. A reflexão acerca da metempsicose nas primeiras páginas do conto prepara o leitor para a conclusão inevitável avançada por Wenceslau, de que o pirilampo pode ser, na verdade, Ó-Yoné ou Ko-Haru.

A descrição destas mulheres como um pirilampo reluzente que perturba a escuridão da mesma noite que torna as formas do mundo indistintas não pode deixar de recordar, num primeiro nível, uma certa iconografia do fantasma. Este detalhe perturba a lógica supostamente racionalizante da metempsicose, e acrescenta-lhe uma nova carga simbólica; afinal, as mortas não aparecem na forma de um gato ou de um pássaro, isto é, transmutadas na concretude material de seres que coexistem de maneira não problemática

com os humanos. Pelo contrário, elas aparecem sob a forma de um pirilampo, uma criatura de pequena dimensão que se torna perceptível, na escuridão da noite, através da irradiação de luz. Por outro lado, a luz através da qual o pirilampo se torna perceptível é ténue, contendo em si o apagamento em devir que o invisibilizará e, de certa forma, reduzirá a sua existência a nada, uma vez que – valorizando a própria etimologia do seu *nome* (*pyris* [fogo] e *lampis* [luz]) – o pirilampo se define através da luz que gera. Ele é, em suma, um ser de natureza instável, na fronteira entre visibilidade e invisibilidade, e, como consequência – dado que ele é definido, enquanto ser, pela sua própria luz –, a existência e a não existência. Torna-se assim particularmente relevante que Wenceslau recorra ao pirilampo enquanto figura representativa das mortas, uma vez que, à semelhança destes bichos, também elas, enquanto *fantasmas*, são seres de ontologia complexa, que dependem da faculdade humana de as *ver*.

Se o conto tem este primeiro nível – de cariz demonstrativo e ontológico, digamos – mais estritamente relacionado com o estatuto dos mortos, há um outro que deve ser valorizado, e que diz respeito ao próprio Wenceslau, à relação que este mantém com os mortos, e ao lugar que a escrita desempenha neste trânsito. A dado momento, num passo em que o autor se reporta à popularidade destes insectos no Japão, partilha também a lenda de

um estudante chinês, depois notável nas letras, tão aplicado ao estudo e tão pobre, que passava as noites de Verão a folhear e a consultar os livros; mas, como nem os recursos lhe chegassem para adquirir umas gotas de azeite com que guarnecesse a sua lâmpada, era com a luz dos pirilambos, colhidos previamente pelas suas mãos experientes e retidos em gaiolas, que ele se ia alumando... (Moraes 2006, 92)

Perspectivando esta história em função da ideia central do texto, que consiste no estabelecimento de uma correspondência entre as mulheres mortas e os insectos, pode extrair-se a ideia, fundamental para a compreensão de todo o livro, de que, tal como para o notável das letras chinês a existência de pirilambos (de “bichos”) é a condição que possibilita a leitura, para Wenceslau é a existência dos mortos aquilo que possibilita, “alumando-a”, a escrita.

O efeito literário desta poética é o de um *realismo fantasmagórico* que se afigura especialmente perturbador se valorizarmos a primeira pessoa na qual todos os textos são escritos, e que encena a confluência entre autor e narrador. No seguimento desta afinidade, resultante da dimensão autobiográfica comentada por Tereza Sena e Paulo Rocha, dir-se-ia que o livro é

fantasmagórico porque a experiência da vida de Wenceslau também o é a partir do momento em que Ko-Haru morre e ele renuncia ao mundo, passando a viver para (e portanto, *com*, ou *entre*) os mortos. É deste modo que o registo destas histórias se constrói no domínio de um realismo com um tanto de onírico. E o motivo do sonho, aliás, é explicitamente mobilizado no livro desde a dedicatória inicial, onde é introduzido enquanto uma noção que integra a realidade e a vigília, não se lhes opondo. O livro é dedicado justamente, e *apenas*, não àqueles que sonham, mas àqueles “que vivem do sonho” (53), ou seja, àqueles que – *daydreamers*, tal como o autor – vivem uma vida decisivamente contaminada pelo onirismo.

O conto “Sonhando”, dedicado aos “*ex-camaradas do mesmo curso, companheiros a bordo da corveta Paciência*” (225), é, a este respeito, o exemplo mais eloquente. A abrir o texto, Wenceslau dirige-se aos ex-camaradas, perguntando-lhes o que sonham eles, para que possa “comparar os sonhos [deles] com os [seus]” (227). Logo depois, lê-se:

Eu bem quisera ser feliz em sonhos, sonhar serenidades de lar e doces concheiros de gente amiga ao pé de mim, já que a realidade da vida não me beneficiou com este regalo. Ou então, se pedir tanto, mesmo em sonhos, fosse muito, eu já me contentara em ir sonhando com os meus mortos, com os entes que ameie já se foram deste mundo; ter a ilusão dos seus vultos, do som das suas vozes, dos seus carinhos, numa ressurreição fantasmagórica, que atravessasse o meu cérebro irrequieto durante algumas horas, enquanto o corpo ia dormindo... (228)

Nesta abertura, propõe-se um cenário em que a realidade da vida e o domínio do sonho parecem perfeitamente destrincháveis. O sonho é primeiramente apresentado como o lugar no qual, em alternativa ao mundo real, a felicidade é possível, e depois caracterizado como o espaço em que o autor pode ter a “ilusão” do contacto com aqueles que perdeu, e com quem não pode contactar no mundo real. A progressão do texto, no entanto, tratará de problematizar esta cisão. A dado momento, Wenceslau menciona uma possibilidade lendária de “ver para além dos sentidos” (230), e anuncia, numa primeira inversão do paradigma racional do início, que “sonha com [os mortos] acordado, quase que hora por hora, minuto por minuto, em cada dia” (230). Se nos primeiros parágrafos o sonho corresponde ao espaço da ilusão, formulando-se, consequentemente, como alternativa à experiência do real, neste passo o sonho já é apresentado como uma possibilidade efectiva de vida, numa recuperação do entendimento complexo destes temas para o

qual apontara a dedicatória. Não se trata apenas, porém, de uma questão de experiência subjectiva. Quando o autor diz que “quando me encontro estendido sobre as colchas e prestes a adormecer, as alminhas dos meus mortos, que foram meus convivas durante o dia inteiro, retiram-se discretamente do casebre, vão não sei para onde” (230), está a asseverar que os mortos habitam efectivamente o real, consubstanciando o sonho em vida.

O conto termina com a narração de um sonho em que Ó-Yoné desempenhara um papel de destaque. Nesse sonho, Wenceslau conversava com ela, não em português ou japonês, mas “na língua dos mortos”, que o homem vivo, “por simpatia, compreendia” (231). Durante a conversa sonhada, ele diz: “Olha, Ó-Yoné, tu estás aqui, a meu lado; estou vendo-te, estou ouvindo-te!... Não morreste, portanto; ou, se morreste, voltaste à vida novamente... Não morras pois, de novo; fica aqui, vivendo, amenizando o meu isolamento” (232), e então, o vulto da mulher começa a desfazer-se, fugindo; “mas eu continuei *vendo* o seu sorriso... E, quando acordei, dissipada a visão, côncio da vida real em que entrava, ainda continuei, por algum tempo, a ver o seu sorriso, nada mais...” (232, ênfase do autor), numa sugestão definitiva de que o sonho se prolonga para além dos seus limites, passando a integrar – ainda que, aqui, por um curto período de tempo – a “vida real”.

Neste livro dedicado a mulheres falecidas¹, no entanto, os espectros presentes não são apenas os dos mortos. Ao falar na primeira pessoa, colocando-se inexoravelmente no livro enquanto matéria do mesmo, Wenceslau apresenta-se perante uma audiência de leitores, não apenas como autor, mas como personagem disponível para ser lida. Presentifica-se, porém, enquanto, também ele, um *fantasma*, uma espécie particular de fantasma, menos *aparição* – este é o caso de *Ó-Yoné e Ko-Haru* que, como vimos, precisam do texto para serem *convocadas* – do que *desaparição*. Assim, em *Ó-Yoné e Ko-Haru*, Wenceslau produz uma obra em que a convocação de si mesmo enquanto figura em desaparecimento – à partida, uma estranha aporia – está na origem de um igualmente estranho efeito de leitura: lemos o remanescente da eloquência de alguém que, tendo morrido com os seus mortos, parece abandonar lentamente o mundo dos vivos. Esta ideia é sugerida pelo próprio autor, em passos como o seguinte:

¹ Num estabelecimento de parentesco, voluntário ou involuntário, com alguma literatura decadentista e finissecular que tematiza a viuvez, de que são exemplos “Vera”, de Villiers de l’Isle-Adam (1874), *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach (1892), ou “The Altar of the Dead”, de Henry James (1895).

Uma pessoa amiga pediu-me um conto japonês, para ser publicado na *Lusa*. Ora, eu já não sei escrever contos japoneses, a não serem, se tanto, os meus, os *meus contos*. É o que geralmente acontece [...] com todos aqueles que rabiscaram prosa para o público e se sentem um belo dia [...] *prestes a desaparecer de cena*. (Moraes 2006, 91, ênfase final minha, restantes ênfases do autor)

Esta desapareição de cena pode ser, em suma, a consciencialização de um *trabalho da morte*, para retomar a formulação de Jean Cocteau, que passou a afectar Wenceslau a partir do momento em que este se encontrou sozinho, após o falecimento da segunda mulher. Este *trabalho*, que se resume à consciência do autor de que vive uma espécie de *morte em vida*, transita livremente para o livro, dada a estreita dependência entre a matéria narrada e a vida do autor. Morto para a vida, é como se Wenceslau vivesse principalmente pela escrita e para a escrita.

Num livro com estas características, torna-se inevitável atentar nas diferentes estratégias de auto-representação do autor. Num passo do conto “Rindo e chorando” particularmente relevante para esta discussão, lê-se, a propósito de Lafcadio Hearn (“o escritor que mais estimo” [250]):

Releio frequentemente os seus livros [...] mas, se quiser exprimir com mais rigor a impressão que tiro disto, direi melhor, que não são os seus livros que releio, mas sim o próprio autor que oiço discorrer, como se ele tivesse vindo a Tokushima, ao meu albergue, falar-me do Japão [...] Hoje, amanhã, em qualquer dia, quando releio uma página qualquer dos livros de Lafcadio, é e será, mais do que tudo, a aparição carinhosa do grande amigo, que veio de longe visitar-me e que eu saúdo... (250)

O passo citado denuncia uma conceptualização do autor como alguém que se presentifica perante o leitor durante o acto de leitura, que se corporiza através da escrita, ou, em termos consonantes com o que venho argumentando, que é como um fantasma invocado pela escrita. Conhecendo-se a influência de Lafcadio Hearn em Wenceslau de Moraes, que foi uma espécie de duplo lusófono do original anglo-saxónico representado por Hearn, é forçoso ver nesta caracterização de Hearn um reflexo de Wenceslau. O autor português pode ser, assim, o amigo que vem de longe visitar-nos. O uso da primeira pessoa, que diversas vezes assinala, reforça esta ideia, mas há outros elementos dignos de nota no que toca a esta questão. A já referida dedicatória do livro, bem como as dedicatórias particulares e a datação de cada conto,

contribuem para inscrever no livro um regime comunicacional, e mesmo uma ideia de circuito, se valorizarmos o facto de estarmos perante contos escritos em português, no Japão, dedicados a personalidades portuguesas, e que estão à partida votados a viajar de um espaço para o outro, do Extremo Oriente para o extremo oposto do continente europeu, para aí serem finalmente publicados e lidos.

O trabalho sobre a auto-representação atinge um nível particularmente intenso em “O barril do lixo do cemitério de Chiyo On-Ji”, no qual, ao deambular pelas ruas de Tokushima, o narrador-autor avista ao longe um velho homem ocidental, que decide perseguir silenciosamente até ao seu destino, o cemitério. Aí chegados, o homem perseguido inicia um diálogo com aquele que o perseguiu, explicando-lhe o que o levou àquele lugar: “Quero mostrar-lhe dois túmulos de duas mulheres, que eu muito conheci. Ei-los. À direita, é o túmulo de Ó-Yoné, morta há sete anos; aqui cerca, é o túmulo de Ko-Haru, sua sobrinha, morta há perto de três anos” (151). Antes de se separarem, sucede o seguinte: “[e]stendi-lhe a mão em sinal de despedida, dei-lhe o meu nome e perguntei-lhe o seu. Sem hesitação, respondeu-me: – WENCESLAU DE MORAES” (152). Num *post scriptum*, o autor faz notar que “o velho e eu somos uma e a mesma pessoa”, e classifica o conto como uma resposta à tentativa de “exteriorizar-[s]e, duplicar-[s]e, constituir-[s]e o observador imparcial do sujeito” (153).

Atentando no conto, percebemos, no entanto, que a tentativa de atingir a exteriorização, a duplicação, a imparcialidade, é frustrada: quando o autor dá voz ao *outro*, o *verdadeiro*, aquilo que o ouvimos dizer está em perfeita consonância com o resto deste livro. Isto é, quando o *outro* fala, não há diferença entre a matéria do seu discurso e a matéria do discurso do *eu*, que seria aqui o narrador-autor. Assim se dá conta da impossibilidade da observação “imparcial”, da entrega a uma subjectivação obsessiva, aquilo que num dos textos coligidos o autor define como o “*Eu psíquico*”, comparável a “uma floresta virgem, selvática, impenetrável, onde desabrocham ao acaso... todas as florescências do estranho, do exótico, do inesperado, do surpreendente e do inverosímil” (127, ênfase do autor). Esta marca de interioridade, que parece filtrar qualquer tentativa de representação do mundo (e de si no mundo) que aqui se possa ler, é constitutiva de uma poética particular. Na sua introdução, Tereza Sena recorre a uma carta de Moraes enviada a um jovem escritor, na qual o autor denuncia a falência do realismo e propõe uma nova forma de escrita *impressionista*:

Ponha a sua alma toda no que escreve [...]. Não tenha vergonha do que disser. [...] Vibre todo inteiro quando escrever, faça vibrar o coração de todos os que o lêem. O realismo de Zola, nu e cru, não presta, fez banca rota. Quer-se mais, quer-se a observação psicológica, quer-se a nota aguda, aguda como um punhal, que nos fira e vá ferir os outros. Nojo, cólera, asco, ódio, horror, amor, paixão, enlevo, idolatria, desespero, tristeza, etc., etc., etc., tudo serve; o que se quer é que exprima a impressão do que vê com uma palpitante emotividade do sentir, de maneira a ir comover fortemente os leitores. [...] Para se escrever, é preciso a gente encontrar-se num estado especial, de concentração, de êxtase, de hipnotismo. Afinal de contas, exige-se que o escritor, como qualquer outro artista, seja um doente de espírito. [...] O indivíduo acostumado a escrever consegue, sem auxílio de drogas, esse estado vibrátil, subtil, impressionável, sem o qual não se pode escrever nada com jeito. Repito, o escritor impressionista tem que ser um doente; a arte impõe isto. (Moraes *apud* Sena 2006, 38-39)

Este anti-realismo, realismo fantasmagórico, ou impressionismo literário, é justamente aquilo que parece ter migrado para os filmes que Paulo Rocha realizou a partir da figura de Moraes.

Caracterizados nesta primeira parte alguns pontos-chave da obra literária de Wenceslau, interessa-me agora considerar o modo como Rocha lida com a herança de Moraes nos seus dois filmes, designadamente no que diz respeito à temática da morte, à figura do fantasma, e à representação e à figuração de Wenceslau. Os dois filmes são construídos em regimes bem distintos – o ficcional de cariz biográfico em *A Ilha dos Amores*, e o documental realista em *A Ilha de Moraes* –, e, no entanto, veremos que eles oferecem respostas complementares ao mesmo conjunto de questões. Em particular, interessa-me daqui em diante reflectir sobre de que modo Paulo Rocha trabalha a ideia de Wenceslau de que a escrita – e, por extensão, a arte (aqui, o cinema) – pode constituir um meio efectivo de *re-apresentação*, mas, essencialmente, de invocação e produção de fantasmas.

ENCARNAÇÕES (PAULO ROCHA)

A Ilha dos Amores responde ao modelo do *biopic* ficcional, estruturando-se sobre uma série de quadros da vida de Wenceslau de Moraes, justapostos cronologicamente desde a partida de Lisboa até aos seus dias finais em Tokushima. No entanto, o filme demarca-se significativamente dos moldes mais reconhecíveis da biografia ao adoptar, enquanto elementos

determinantes da sua constituição, uma estética não-naturalista e uma dimensão ritualística.

No início, uma legenda anuncia que o filme é uma “obra em 9 partes inspirada nas 9 Canções de Chu Yuan”. Rocha comentou que as canções do poeta chinês ofereceram uma solução para “o problema da forma e do fundo” do filme (Rocha 1996, 81). Ao nível da forma, o filme divide-se assim em nove partes, à semelhança das canções; porém, aquilo que aqui se afigura relevante tomar em consideração é o modo como esta obra chinesa resolve o “problema do fundo”. O recurso às nove canções de Chu Yuan serve essencialmente para inscrever no filme, desde logo (*i. e.*, desde *a forma*), uma noção de ritualismo xamânico, prolongando e evidenciando a constelação temática e teórica que argumentei ser crucial na poética de Wenceslau.

Sugeri, na esteira da sugestão inicial de Tereza Sena, que *Ó-Yoné e Ko-Haru* funciona metaforicamente como um ritual de invocação de mortos. Por seu turno, as canções de Chu Yuan são-no efectivamente, uma vez que foram concebidas visando uma *performance* em que seriam entoadas por xamãs que, ao cantá-las, se ofereceriam à posseção de espíritos. Discutindo esta familiaridade insuspeita, Rocha afirma justamente que “o tema da viagem dos espíritos que voltam a este mundo para um encontro amoroso” (Rocha 1996, 81), que encontramos nas canções de Chu Yuan, ecoa tópicos tratados tanto no teatro Nô, quanto na obra de Wenceslau, particularmente em *O Bon-Odori de Tokushima* e *Ó-Yoné e Ko-Haru*.

Num artigo recente sobre *A Ilha dos Amores*, Mário Avelar (2012) debruça-se sobre o modo como, a partir do uso de espelhos, o filme tematiza o processo de representação como ritual. Enquanto figura visual paradigmática de *A Ilha dos Amores*, o espelho tanto pode ser entendido como figura de religação e (mais ou menos deformada) duplicação, quanto pode ainda ser compreendido como uma figura da interface, que não só promove contactos entre diferentes dimensões, como também, fundamentalmente, permite atravessamentos.

Se analisarmos o funcionamento do espelho em Rocha à luz do trabalho desenvolvido por Jean Cocteau com os espelhos em *Le Sang d'un poète* (1932) ou *Orphée* (1950), por exemplo, torna-se possível recuperar dos contos de *Ó-Yoné e Ko-Haru* a tematização da tenuidade das fronteiras entre matéria e espírito, visível e invisível, sonho e vigília, vida e morte. A poesia xamanística de Chu Yuan, que o filme convoca, funciona justamente como ponte entre essas forças opostas. A este respeito, lembro ainda a hipótese, anteriormente lançada, de que a escrita, para Wenceslau, também pode ser um meio de materializar fantasmas.

A acrescentar a estes elementos, Rocha reconheceu ainda a influência do teatro Nô no seu filme, dizendo, a propósito dessa relação, que “[u]ma das coisas bonitas do teatro Nô são os espíritos que voltam à terra e são supostos *entrarem nos corpos dos actores para representarem* [note-se que, segundo Rocha, são os espíritos que representam, e não os actores] factos dolorosos das suas vidas passadas” (Rocha 1996, 87, ênfase minha)². Inscrevendo-se firmemente nesta herança multifacetada, Rocha parece reivindicar para o seu filme esta qualidade de *ponte* efectiva entre esferas em princípio antagónicas. A propósito da corporização dos espíritos no teatro Nô, o cineasta faz notar que não se trata de “uma simples ‘*representação*’ de coisas passadas, mas [d]a sua repetição *efectiva* sob forma ritual” (Rocha 1996, 87, ênfase minha).

Um plano inicial de *A Ilha dos Amores* torna claro que Rocha orchestra o seu filme como se este fosse, de alguma forma, uma peça Nô, nos termos segundo os quais o cineasta descreve esta forma teatral. Os actores estão de frente para a câmara, junto a uma série de retratos sobre uma mesa. Acerca deste plano, Rocha escreve o seguinte: “Nesta cerimónia chamam-se à terra os espíritos dos mortos. Os actores vão pedir aos espíritos de Moraes, de Ko-Haru e de Ó-Yoné para regressarem e reencarnarem neles” (Rocha 1996, 87). Ficamos assim a saber que nestes retratos figuram Moraes, Ko-Haru e Ó-Yoné, num prolongamento do uso da efígie inicialmente levado a cabo por Wenceslau no seu livro.

Em *A Ilha dos Amores*, um dos ingredientes essenciais é precisamente a figura do actor, uma vez que são os actores que, por definição, *oferecem o corpo* às personagens. Mas o ritual de invocação a que assistimos neste plano revela que estes corpos não têm o mesmo estatuto dos corpos de outros *biopics*, em que os actores simplesmente *representam* as personagens. Aqui, os actores tentam subsumir-se, não nas personagens, mas nos espíritos das pessoas reais que eles interpretam e que os *ocupam* durante as filmagens. Como consequência desta operação, e se tomarmos este ritual literalmente – algo que Rocha parece solicitar –, podemos dizer que testemunhamos a presença vicária de Wenceslau, Ó-Yoné e Ko-Haru, nos corpos dos actores, tal como nos rituais chineses veríamos, por uma espécie de efeito anamórfico,

² Para além deste aspecto, que é mais determinante no âmbito da reflexão aqui em curso, deve notar-se ainda que a influência do teatro Nô reverbera também na estética explicitamente artificiosa do filme, em particular na caracterização e nos cenários, o que evoca outras assimilações do Nô no cinema japonês, das quais *Trono de Sangue* (1957), de Akira Kurosawa, é o exemplo mais emblemático.

os espíritos a possuírem o corpo do xamã. Desta forma, embora a matéria prima de *A Ilha dos Amores* seja aquilo que é matérico (esta é a fatalidade do cinema enquanto meio fotográfico que depende, em larga medida, da contingência do mundo imanente), aquilo que Rocha visa aqui é, em última instância, tocar algo que esteja para lá da imanência, o invisível. Deste modo, *A Ilha dos Amores* ensaia a possibilidade de ser um “filme de fantasmas” em sentido literal, ou, ao menos, tão literal quanto possível.

Na “folha da Cinemateca” dedicada a *A Ilha de Moraes*, também José Manuel Costa se centra na ideia de espelho. Em particular, Costa usa o verbo “espelhar” para veicular a ideia de que *A Ilha de Moraes* constitui uma espécie de duplo de *A Ilha dos Amores*.

Note-se, a título de curiosidade – que não é, no entanto, despidiende –, que os dois títulos contêm quase exactamente os mesmos elementos, não obstante as palavras finais distintas. O anagrama (amores/moraes) evidencia a paridade absoluta entre os dois filmes, que diferem radicalmente um do outro em termos formais e estilísticos, mas que se aproximam de maneira determinante na partilha de uma mesma matéria, o universo literário de Wenceslau de Moraes. Para além disso, o anagrama não só sublinha – enquanto jogo de palavras – a dimensão arbitrária e combinatória da linguagem, como enfatiza também a complexidade dos processos de significação – o que é importante perceber numa análise comparada destes dois filmes. Verificar que um mesmo conjunto de letras pode ter significados discrepantes quando disposto em diferentes combinações reflecte a ideia de que os filmes de Rocha partem de uma série de elementos comuns, para atingirem – através de um processamento particular desses elementos – formas singulares e distintas.

Ao interrogar a razão da viragem de Rocha para o documentário em *A Ilha de Moraes*, Costa avança a hipótese de que o cineasta poderia estar a pôr em prática “[o] desejo de exorcizar a carga fantasmática acumulada em densos percursos ficcionais” (Costa 1996, 164). Esta asserção parece implicar que, em primeiro lugar, o domínio da ficção pertence ao reino das sombras, e, em segundo lugar, que, se a ficção cria fantasmas, o real é o lugar onde estes podem ser exorcizados. Com este raciocínio, o autor argumenta que *A Ilha dos Amores* é um fantasma que *A Ilha de Moraes* pretende exorcizar. Ao passo que o primeiro filme ofereceria fantasmagoria e ilusão, o segundo proporia um encontro com a verdade.

Embora a argumentação de José Manuel Costa seja lógica e pertinente, a cisão que lhe subjaz merece ser alvo de um aprofundamento, uma vez que, no fim de contas, nem o primeiro filme é puramente um “tratamento

Méliès” (teatral, artificioso, apelando ao imaginário) da vida de Wenceslau, nem o segundo filme é um “tratamento Lumière” (realista e documental) da mesma matéria.

Talvez *A Ilha de Moraes* pareça tratar-se, ao início, de um exorcismo dos fantasmas do filme que o precedeu, uma versão “positiva” do “negativo” proposto pelo filme anterior, concebido mais na linha da estética decadente da obra ficcional de Moraes. No entanto, rapidamente se percebe que o segundo filme pode não ser muito mais do que uma variação do primeiro – muito próxima deste, na verdade –, na medida em que ambos pretendem, em poucas palavras, tão-só uma *aproximação*, de certa forma inevitavelmente frustrada, ao “enigma moraesiano” (Sena 2006, 28). No fim de contas, no confronto com o filme anterior, talvez *A Ilha de Moraes* acabe por denunciar a realidade como sendo tão, ou mais, fantasmática do que a ficção.

De facto, *A Ilha de Moraes* aponta repetidamente para a ideia de que o acesso dado ao escritor é marcadamente *indirecto*. Isto prende-se com o próprio género cinematográfico no qual se constrói o filme, e que é, tal como refere José Manuel Costa, o do documentário. Estando morto, Wenceslau surge como um objecto impossível de representar nos termos de um realismo documental, simplesmente porque *não está presente*.

O acesso à figura do autor dá-se através de diversos elementos: documentos históricos, tais como fotografias, cartas ou manuscritos; os relatos presenciais de indivíduos que contactaram com o escritor enquanto este vivia; imagens captadas nas ruas de Tokushima, do cemitério, da pedra tumular do lendário Atsumori, etc. Isto é, o acesso a Wenceslau dá-se através da apresentação de coisas e lugares com os quais ele contactou directamente, nos quais tocou e em que terá deixado algum tipo de marca. O peso material destes lugares e objectos é naturalmente da ordem do fantasmagórico, porque a sua subsistência no tempo não pode senão evocar fugazmente o autor, reafirmando a sua ausência no momento presente. Como consequência, filmar no Japão torna-se um meio deceptivo de materializar cinematograficamente Wenceslau de Moraes, contrariando a vocação para a *verdade* deste segundo filme. A sua elaboração no âmbito do *real*, por oposição ao da ficção, evidencia assim a inevitável obliquidade da *representação* (em sentido abstracto), que se torna ainda mais aguda ao processar-se, tal como se fazia já nas histórias de Wenceslau sobre as suas mortas, com a presentificação deficitária de um referente extinto.

Contudo, como referi, em Wenceslau – e em particular em *Ó-Yoné e Ko-Haru* – a escrita é posta em prática como um meio que possui a faculdade

de, não apenas representar, mas também convocar efectivamente os fantasmas, que encontram na literatura uma nova realidade. É também neste sentido, como vimos, que as propriedades xamanísticas da representação operam em *A Ilha dos Amores*. Torna-se então necessário averiguar por fim se também *A Ilha de Moraes* pode ser considerado uma meditação sobre a possibilidade de o cinema *realizar* os fantasmas.

Em primeiro lugar, e seguindo as pistas nos títulos, convém lembrar que o primeiro filme era sobre os *Amores*, incluindo assim no seu “tema” as mulheres por quem Wenceslau se apaixonou. O segundo filme, por seu turno, é exclusivamente sobre *Moraes*. Wenceslau de Moraes é, assim, o único fantasma a ser convocado por Paulo Rocha na sua segunda incursão na vida do escritor.

Num passo do seu texto, José Manuel Costa faz pertinentemente notar que, “plano a plano, *A Ilha de Moraes* cerra-se em torno do seu [realizador]” (Costa 1996, 165), assim explicitando um aspecto que julgo ser central na obra: a afinidade entre Paulo Rocha e Wenceslau de Moraes. Resumindo o argumento do estudioso, o filme teria começado por ser *sobre* Wenceslau de Moraes, para se tornar, no seu desenvolvimento, num filme *sobre* Paulo Rocha. Na verdade, a hipótese de Costa é corroborada por uma série de elementos ou passos específicos em que essa sobreposição se torna clara, e dos quais selecciono três: 1) a certa altura, uma japonesa anciã diz a Rocha que a sua voz lhe faz lembrar a de Wenceslau; 2) na sequência final do cemitério, a bonza budista lembra-se de que, há muitos anos, se sentara nas mesmas escadas em que se senta agora, com a diferença importante de, nos velhos tempos, estar acompanhada por Wenceslau de Moraes, sendo Paulo Rocha quem se senta com ela no momento presente; e 3) o próprio percurso geográfico que o filme documenta acaba por duplicar exactamente os caminhos traçados pelo escritor exilado, entre Macau, Kobe e Tokushima, com Lisboa a cumprir o papel de cidade-fantasma no horizonte.

A convergência entre Wenceslau e Rocha³ pode levar-nos a acreditar que este filme é, de facto, sobre Rocha, como sugere José Manuel Costa. Porém, a lógica de significação estabelecida pelos dois filmes, tais como os tenho vindo a considerar desde os seus títulos anagramáticos, convida-nos a negar

³ Uma convergência para a qual já apontara, por exemplo, Serge Daney, ao referir-se aos dois autores como “monomaniacos talentosos” (Daney 2015, 168), isto é, denunciando um carácter obsessivo partilhado por ambos, e que está no centro das suas obras artísticas. Um outro aspecto partilhado, só em certa medida extrínseco aos filmes e aos textos, é o evidente interesse especial que ambos desenvolveram pelo Oriente, e em particular pelo Japão, tendo os dois, por exemplo, aprendido a língua (cf. Cunha 2014, 17-19).

a rasura de Wenceslau nesta aproximação entre os dois criadores. O filme é, desde o título, sobre *Moraes*. Mas se tudo nele (os lugares, os objectos, as pessoas) está indicialmente ligado a Wenceslau, talvez devamos atentar naquilo que, à partida, não possui qualquer ligação com ele, mas que, na verdade, é a primeira razão pela qual o filme existe: Paulo Rocha, que vemos frequentemente em campo ao longo do filme.

Observámos que, tanto em *Ó-Yoné e Ko-Haru* como em *A Ilha dos Amores*, Wenceslau e Rocha procuraram que a reprodução de situações e figuras que existiram realmente não se materializasse apenas de acordo com um mero processo de representação ou de imitação aproximativa. Em ambos, é no acto de escrever e de representar e filmar que, por meio da invocação, as situações e as personagens históricas *aparecem*, adquirindo uma (certa forma de) realidade. Em Rocha, como em Wenceslau, a arte não é fundamentalmente um resultado da mimese, incluindo em si uma componente de invocação e possessão. Tal como o corpo de Luís Miguel Cintra se torna o depositário do espírito de Wenceslau de Moraes em *A Ilha dos Amores*, talvez o corpo de Paulo Rocha aspire a ser o depositário do espírito do autor em *A Ilha de Moraes*; assim se sublinha a parcela mediúnica subjacente ao trabalho de um “documentarista” que faz um filme sobre um morto, repisando as suas pegadas.

A certa altura, Rocha lê em voz *over* palavras escritas *na primeira pessoa* por Wenceslau. Juntando este exemplo aos que mencionei antes, podemos considerar a hipótese de que, tal como houve uma invocação efectiva numa das sequências iniciais de *A Ilha dos Amores*, um processo análogo pode estar a acontecer em *A Ilha de Moraes*, embora desta vez já não abertamente ritualizado. Neste caso, porém, o processo adquire uma complexidade acrescida, uma vez que Rocha não é apenas actor no filme (como eram Luís Miguel Cintra e os restantes), mas também o seu autor. Seguindo a mesma lógica de análise do primeiro filme – baseada, convém lembrar, no próprio recurso de Rocha às canções de Chu Yuan e ao teatro Nô –, isto significa que, se Wenceslau possui Rocha neste filme, ele está a ocupar simultaneamente o lugar de actor e de realizador.

O primeiro caso não nos causa estupefacção, porque sabemos – pelo menos desde que vimos a sequência dos retratos em *A Ilha dos Amores* à luz dos comentários do cineasta – que uma personagem pode possuir um actor. O segundo caso, porém, parece mais desafiante. No seu texto, José Manuel Costa sugere que Rocha pode estar a ser “dirigido [...] por Moraes” (Costa 1996, 165). Esta ideia permite uma nova perspectiva sobre a assimilação entre Wenceslau e Rocha que comentei antes. Se considerarmos que Rocha

é também Wenceslau em *A Ilha de Moraes*, este filme marca o regresso do escritor, do mundo dos mortos ao mundo dos vivos. E ele está a fazer aqui – numa arte radicalmente diferente e através de Rocha, em quem encarna – aquilo que sempre fizera na sua escrita, isto é: autor-personagem (e realizador-actor), falar na primeira pessoa do singular (aqui tornada, bizarramente, uma primeira pessoa do plural).

Mediando este colóquio com os mortos, Paulo Rocha, “procurador dos defuntos e dos ausentes”, como diz Camilo Pessanha em *A Ilha dos Amores* – interpretado pelo próprio realizador –, sugere que o cinema pode ser efectivamente entendido e praticado como um ritual xamânico da modernidade.

Referências

- AVELAR, Mário. 2012. “Ato biográfico na sedução da imagem – *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha”. *Comunicação & Cultura* n.º 13: 117-127.
- COSTA, José Manuel. 1996. “*A Ilha dos Amores*” (folha da Cinemateca, 19/12/1986). In Jorge Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*. Porto: Cinemateca Portuguesa, pp. 164-165.
- CUNHA, Paulo. 2014. *Enquadramento 3: Paulo Rocha*. Guimarães: Cineclub de Guimarães.
- DANEY, Serge. 2015. “Exílio, amor e tatami portugueses” [1982]. *O Cinema que Faz Escrever: textos críticos* (org. Clara Rowland, Francisco Frazão, Susana Nascimento Duarte; trad. de Ana Eliseu e Joana Frazão). Coimbra: Angelus Novus, pp. 165-168.
- MELO, Jorge Silva (dir.). 1996. *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*. Porto: Cinemateca Portuguesa.
- MORAES, Wenceslau de. 2006. *Ó-Yoné e Ko-Haru* (int. e org. Tereza Sena). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 2018. *O Bon-Odori em Tokushima: Caderno de Impressões Íntimas*. S.l.: Livros de Bordo.
- ROCHA, Paulo. 1996. “A ilha dos amores: O diário das ilhas”. In Jorge Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*. Porto: Cinemateca Portuguesa.
- SENA, Tereza. 2006. “Introdução”. In Wenceslau de Moraes, *Ó-Yoné e Ko-Haru* (org. Tereza Sena). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 15-45.
- YUAN, Chu. 1955. *The Nine Songs* (trad. e comentários de Arthur Waley). In Arthur Waley, *The Nine Songs: A Study of Shamanism in Ancient China*. Londres: George Allen and Unwin Ltd., pp. 23-58.

A FIXAÇÃO DA MORTE EM LEITÃO DE BARROS

Ana Campos*

A escolha do título do meu estudo pode induzir em erro. Não existe, na realidade, uma obsessão com a temática da Morte na obra fílmica, dramática e cronística de Leitão de Barros de um modo geral. Importa ter em conta, no entanto, que a atenção que prestou sempre à Vida o conduziu, pontualmente, ao tema referido, como não poderia deixar de ser, e, num caso em particular, à sua fixação. Refiro-me ao filme *Inês de Castro* (1945) a que voltarei adiante.

Antes, porém, de me debruçar sobre esta obra fílmica, gostaria de chamar a atenção para o facto de Leitão de Barros manifestar ao longo da sua carreira, a par com alguma independência de espírito – nomeadamente na forma como trabalha o erotismo –, uma mundividência profundamente católica e convicções monárquicas. Apresento como exemplo desta afirmação o texto dramático *Avó Lisboa*, publicado em 1956, ano em que também foi à cena representado pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, a partir de 18 de Fevereiro, no Teatro Nacional D. Maria II, com a participação de Palmira Bastos e Vasco Santana, sendo os cenários e a encenação do autor.

De facto, na sua peça *Avó Lisboa*, Leitão de Barros apresenta-nos a “morte” da capital portuguesa, cidade que o autor, aliás, conheceu e amou como poucos. O enredo da peça é particularmente duro para com os empreiteiros gananciosos, que impunham a força do camartelo, desrespeitando o valor arquitectónico dos antigos *chalés* da cidade de bela traça que tinham marcado algumas zonas da cidade, mas que eram o símbolo de uma ordem social em decadência. Na realidade, o poder do dinheiro substituíra o valor da hierarquia social, e era sem qualquer assomo de arrependimento que destruíam esses edifícios. Neste caso em concreto, trata-se de uma senhora

* Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

aristocrata de propecta idade que se viu obrigada a hipotecar o seu palacete a um antigo funcionário, que, feito, entretanto, empreiteiro, decidiu aí construir uma “urbanizaçãozinha” (como diz de modo atabalhado) que lhe seria muito mais rentável economicamente. Esta sua decisão funciona, por sinédoque, como uma crítica aberta ao fenómeno a que se assistia na Lisboa de então com o rasgar das Avenidas Novas, a urbanização da zona de Sete Rios, e outras alterações da malha urbana, reflexo de uma profunda transformação social, que a arquitectura da cidade viria a “sofrer”, e que não deixa de perturbar profundamente o autor sempre tão atento à Vida da cidade e aos sentidos da sua evolução. Não esqueçamos, também, que ele próprio era bacharel em Arquitectura, o que só por si lhe conferia uma sensibilidade acrescida a estas questões. Por outro lado, para a Marquesa, a destruição do palacete onde vivera toda a vida e a consequente mudança para uma outra casa representaria, na peça, a morte dessa matriarca da família, como bem receava a sua filha, o que nem por isso demoveu o empreiteiro Zacarias dos seus planos, que corresponderiam ao que hoje referimos como próprios de um “pato bravo”.

Outra morte, desta feita bem real, a da filha do empreiteiro, conduz a uma mudança muito cristã no comportamento do homem, que, depois do “castigo” pela sua insensibilidade, se penitencia e desiste dos seus intentos de destruir o lar daquelas que outrora lhe tinham dado a mão e que, na hora em que perdeu o que tinha de mais valioso, a filha, ficaram do seu lado, comunicando a sua dor, apesar de tudo. Na breve passagem, que citarei em seguida, constatamos essa mudança do seu comportamento, reflexo de uma certa “aprendizagem” de consciência – não isenta de dor – por parte do empreiteiro:

ZACARIAS

A única que eu não matei... e que o destino quis guardar para ela. Nunca reparei em rosas, nem nunca lhes dei valor. Rosas! Foi preciso olhar para o caixãozinho dela para as ver pela primeira vez... Era tudo da mesma cor: as flores, o vestidinho, a carita, tudo branco, cor de marfim, tudo tão fino que nem quis tocar com as minhas mãos tão grossas... nas mãozitas dela, que pareciam, também feitas de rosas... (*Com um soluço fundo*) Minha filha! Já não tenho a minha filha. (Barros 1956, 120)

Os valores monárquicos e cristãos, que perpassam esta obra, são indicadores dos pilares do pensamento do autor, ainda que, nem sempre, se manifestem com tanta clareza nem tenham sido, até hoje, devidamente referidos

ou apreciados no estudo da obra de Leitão de Barros, como já referi. É essa a razão pela qual iniciei a minha reflexão por os sublinhar, antes de passar à análise das questões que o filme do autor a que já fiz referência levanta.

Antes da obra de Leitão de Barros, já a morte de Inês de Castro fora motivo de vários outros filmes, peças de teatro, romances, novelas, poemas e outras obras de arte que mutuamente se inspiraram – ou entre si dialogaram – até aos dias de hoje. Só para referir a obra fílmica que antecedeu esta produção podemos citar a de Carlos Santos, que realizou *Rainha depois de Morta* em 1910; a de Roger Lion, que em 1924 assinou a realização de *La fontaine des amours* também sobre os amores trágicos de Pedro e Inês; e no Brasil foram feitos dois filmes sobre a mesma temática: as obras *Dona Inês de Castro*, de Eduardo Leite, datada de 1909, e ainda *Inês de Castro*, datada também desse mesmo ano, realizada pelo português radicado na América latina, Antônio Leal. Estes exemplos eram certamente conhecidos de Leitão de Barros, como o era a lista exaustiva de grande parte das obras sobre a morte de Inês realizadas nas diversas artes. Para sublinhar a actualidade do tema é ainda importante referir o filme *Pedro e Inês*, de António Ferreira, estreado em 2018, e, do final do século passado, *Inês de Portugal* (1997), que José Carlos de Oliveira levou ao grande ecrã.

Para além dos primeiros destes filmes – certamente, fontes directas a que Leitão de Barros e a sua equipa terão recorrido – interessa referir as fontes primordiais na literatura portuguesa, como a primeira referência ao facto histórico nas “Trovas à Morte de Inês de Castro”, de Garcia de Resende, no *Cancioneiro Geral* de 1516; o episódio de Inês de Castro n’*Os Lusíadas* (1572), a seminal tragédia *A Castro*, escrita em 1587 por António Ferreira, que foi, como sabemos, a primeira tragédia clássica portuguesa, inspirando muitas obras posteriores. Entre essas obras encontram-se peças de teatro, como, por exemplo, *A Castro* de Júlio Dantas (1907) ou *La reine morte* (1942) de Henry de Montherlant, à qual Urbano Tavares Rodrigues chamou “Tragédia da Vontade” (Rodrigues 1961, 112), dada a subalternidade da questão amorosa no conflito sobre o qual assenta esta tragédia, que privilegia antes a perseguição que o Rei Ferrante impiedosamente move a Inês. Em Portugal foram levadas à cena, desde o início do século passado até aos nossos dias, cerca de trinta e cinco encenações diferentes de textos que glosam este tema, número que me parece bastante considerável.

Também uma quantidade assinalável de óperas foram compostas sobre este tema, ao longo dos tempos, como *Inês de Castro* de Giuseppe Persiani, estreada em Nápoles, no Teatro di San Carlo, a 28 de Janeiro de 1835, e que

conseguiu o prodigioso feito de estar dezasseis anos em cena, a que poderíamos acrescentar a muito contemporânea ópera em dois actos *Inês de Castro* de James Mac Millan, estreada em 1996 no Festival de Edimburgo, e posteriormente apresentada, em 2001, no Coliseu do Porto, pela Companhia de Ópera Escocesa. A acrescentar a esta lista poderíamos ainda referir os bailados *Inês de Castro* (1940), que inaugurou a actividade da Companhia de dança Verde Gaio, ou, mais recentemente, *Pedro e Inês* (2004) de Olga Roriz. Já para não referir o infindável número de obras literárias dedicadas ao tema, escritas inclusivamente do outro lado do Atlântico, como *A Queen After Death*, datada de 1933, da autoria de William Harman Black e referida por Maria Leonor Machado de Sousa em *Inês de Castro: Um Tema Português*.

Na pintura encontramos também diversos exemplos de tratamento do tema como, por exemplo, *A que Depois de Morta foi Rainha* de Lima de Freitas, *A Súplica de Inês de Castro* de Vieira Portuense, ou *Morte de Inês* ou *Drama de Inês* de Columbano Bordalo Pinheiro, para referir somente pintores portugueses.

Na escultura são incontornáveis – por serem a prova viva da veracidade desta história e por serem as primeiras obras escultóricas que o próprio Leitão de Barros, fascinado, tentou decifrar no seu filme¹ –, os túmulos dos dois amantes que D. Pedro mandou construir e colocar em destaque no Mosteiro de Alcobaça com a já conhecida circunstância de os pôr perto do altar e de modo a que, no dia do juízo final, se erguessem e pudessem olhar de frente um para o outro.

São, como vemos, tão variados – na linguagem artística e na dramatização que incorporam – os tratamentos deste mito nas diferentes artes, pelo que seria impossível invocá-los todos aqui. Para um estudo mais aprofundado desta temática remeto para a já citada obra de Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro: Um Tema Português*.

O filme *Inês de Castro* de Leitão de Barros foi uma co-produção luso-espanhola rodada em 1944, e de que foram feitas três versões, todas elas filmadas em Espanha. A obra estreou, nesse país, a 28 de Dezembro de 1944 e, em Portugal, a 9 de Abril de 1945, em récita de gala, com a presença do Chefe de Estado e outros elementos do Governo. Foi considerada pelo Ministério da

¹ Questão que Vieira Natividade julgou resolver ao ler nos túmulos “os primeiros passos da Paixão” de acordo com a nota final de Afonso Lopes Vieira incluída na obra de que parte o filme, *A Paixão de Pedro o Cru* (Vieira 1939, 290). Esta questão é evocada por Leitão de Barros no genérico inicial do filme.

Educação de Espanha de interesse nacional, sendo a primeira colaboração de Portugal com esse país na área do cinema.

Ao vermos o filme *Inês de Castro*, através do percurso da sua protagonista, convém termos presente que, mais do que uma obra histórica, o autor glosou um dos mitos nacionais, em plena Segunda Guerra Mundial, quando todo o Mundo enfrentava a morte de forma bem próxima e real. Considero, portanto, essencial levarmos em conta esta dimensão mitológica, escapista e retemperadora do filme como um dos seus eixos mais importantes.

Exemplos de que mais do que repor a verdade histórica Leitão de Barros produziu uma glosa de um mito com objectivos artísticos e não históricos são os dois factos que a seguir apresento: por um lado, segundo alguns historiadores, Inês teria certamente sido degolada, elemento que caiu no esquecimento da nossa memória colectiva, ainda que Afonso Lopes Vieira o recorde na sua obra que, como veremos adiante, serviu de inspiração directa a Leitão de Barros para a construção do enredo; por outro lado, D. Pedro, já depois da morte de Inês, enamorou-se de Teresa Lourenço, mãe do futuro D. João I, Mestre de Avis, facto que, por ofuscar os contornos intemporais do amor de Pedro e Inês, nunca é referido pelos artistas que trabalharam este motivo.

Centrando-nos, agora, no filme do realizador português, que me propus analisar através da personagem de Inês, gostaria apenas de referir, por não ser despidendo, que Leitão de Barros – para o roteiro do seu filme – teve a possibilidade de recorrer à pesquisa resultante de dois anos de investigação em todas as fontes possíveis, utilizando como fio condutor a obra de Afonso Lopes Vieira, publicada em 1939, *A Paixão de Pedro o Cru*, versão esta que, como veremos adiante, se afasta bastante do mito camoniano imortalizado no Canto III d’*Os Lusíadas* (est. 118 a 135). Nesse famoso episódio, a inocência de Inês é salvaguardada do início ao fim, recaindo toda a culpa, segundo as famosas palavras de Vasco da Gama ao Rei de Melinde, na força maléfica do Amor, como vemos na seguinte passagem: “Tu só, tu, puro Amor, com força crua,/ Que os corações humanos tanto obriga,/ Deste causa à molesta morte sua,/ Como se fora pérfida inimiga” (Camões 2007, 90)².

² Apesar de seguir as linhas gerais da obra de Afonso Lopes Vieira, Leitão de Barros criou a sua própria versão ao introduzir o momento em que a corte é obrigada a prestar vassalagem ao cadáver de Inês vestido de noiva. Para além desse aspecto, Lopes Vieira na sua já referida obra é muito mais duro com Inês do que Leitão de Barros neste filme, como podemos verificar pela seguinte passagem correspondente ao momento em que Inês é levada para os túmulos de Alcobaça:

Importa ainda considerar, nesta análise, que o realizador em estudo dispôs de condições de produção únicas proporcionadas por António Ferro, que lhe permitiram rodear-se de técnicos extremamente actualizados com o que vinha sendo feito na Europa, como o judeu austríaco radicado em Espanha, responsável pela fotografia deste filme, Heinrich Gartner, ou o autor dos cenários, o russo Pierre Schild.

A sinopse do filme é simples e não se afasta muito do mito tal como o conhecemos. Passado o importante genérico inicial, a cena mostra-nos o selar da paz entre Castela e Portugal através do casamento da Infanta D. Constança Manuel de Castela com o filho do Rei D. Afonso IV de Portugal, D. Pedro. Ao chegar a Portugal com a sua dama de companhia, a beleza da jovem galega foi de imediato reconhecida pelo Infante D. Pedro. Os recém-casados e D. Inês vão viver para o Paço de Coimbra, mas, como sabemos, Inês é mais do que uma simples dama de companhia: ela é, de facto, membro de uma família socialmente destacada, os Castro, sendo muito pressionada pelos irmãos para exercer a sua influência junto de D. Pedro no sentido de aceitar a constituição de uma união ibérica. Já perdido de amores por Inês – e enquanto D. Constança jaz doente no seu leito – D. Pedro seduz Inês, que, entretanto, fora convidada por D. Constança para ser madrinha da criança, numa tentativa vã de impedir aquele amor, uma vez que os compadres à época eram considerados família pela igreja. Incapaz de esconder mais a sua paixão, D. Pedro acaba por conquistar a jovem, sendo observado nessa traição pela sua própria mulher. Mas a doença de D. Constança facilita o aproximar dos apaixonados e, gradualmente, esse amor torna-se público. O rei, avisado pelos seus conselheiros, está consciente do perigo, e a própria Inês, receando as consequências, foge, afastando-se de Pedro. Todavia, logo que D. Constança

Agora a Rainha Dona Inês deixava a cova obscura em que fora enterrada à pressa e adiantava-se pelo seu Reino, passeando a majestade entre o povo.

Era ela, outra vez, e agora mais que nunca vitoriosa da terra a que trouxera a dor, o desconcerto, a traição, o remorso.

Vencera, depois de morta – tamanho poder tinha! – o velho Afonso o Bravo, que em vão a mandara degolar, pois que em sua cabeça decepada se assentara a coroa do Reino que ele livrara; vencera os conselheiros de Afonso o Bravo, esses cujas cinzas torturadas haviam sido despejadas no Tejo; vencera sobretudo, a sua senhora e amiga, a infanta Dona Constança, anulando o impedimento que esta pusera, discreta, mas firmemente, como aviso e apelo, entre o seu marido e a sua aia.

E vencera por fim o papa Inocêncio VI, que, lá de longe, à sombra das suas torres de Avinhão, lhe declarara: – Não estás casada! – para a saber agora venerada como Esposa e Rainha. (Vieira 1939, 246-247)

morre, D. Pedro traz Inês para junto de si e constituem família, vivendo oito anos juntos. A corte não aceita esta relação pelos perigos políticos que acarreta e, num dia em que Pedro sai para caçar, Inês é assassinada. Revoltado e inconsolável, Pedro levanta armas contra o pai, mas ainda assim, consegue-se a paz. Só após a morte de D. Afonso IV, quando D. Pedro assume a coroa de Portugal é que a vingança se realiza. Persegue e mata impiedosamente os assassinos de Inês. Retira Inês da sua sepultura, coroa-a rainha e obriga a corte a prestar-lhe as devidas honras, beijando-lhe a mão. Organiza então o cortejo fúnebre que segue para o Mosteiro de Alcobaça.

Como trabalha Leitão de Barros essa matéria já tão explorada? Desta conjugação de influências resulta um filme maciço, compacto, onde tudo aponta para o desenlace que ficou célebre nos anais da História e da cultura popular. Cabe ao espectador acompanhar a glosa, reconhecer símbolos e embrenhar-se no ambiente de profundo horror que perpassa a obra, reforçado por pequenos sinais como a presença recorrente de punhais – aludindo ao que, como sabemos desde o início, matará Inês – bem como, por outro lado, ao recurso a enquadramentos em ogivas e a presença de escadas que apontam para outra dimensão: o Além ou a Vida Eterna. Sublinho, também, a quase inexistência de cenas de exterior neste filme, o que reforça o ambiente sepulcral de toda a obra.

Importa notar ainda que Leitão de Barros opta pelo preto e branco e toda a gama de cinzentos na sua obra, num momento em que a cor saturada era usada à exaustão em algumas, bem famosas, produções norte-americanas, que também por cá iam sendo exibidas e, portanto, às quais o público ibérico e latino-americano – justamente ao que a obra se destinava – se vinha habituando.

A assunção de que o público está ciente do fio narrativo a que vai assistir é visível desde o genérico inicial com as letras cravadas na pedra até à primeira cena em que os túmulos se erguem desenhando uma diagonal, como se o realizador procurasse trazer de novo à vida cadáveres com centenas de anos. De facto, todo o filme, no qual teremos, ainda assim, de distinguir duas partes, antes e após o reconhecimento da culpa por D. Inês, é indiscutivelmente fantasmático, para o que contribui um fabuloso jogo de luz e sombra, bem como os cenários dignos da mais escura câmara mortuária.

Ainda que seja indiscutível que este filme foi obra de um tempo – em que, provavelmente, permanece –, um olhar atento pode nele descortinar algumas marcas de extrema modernidade como uma possível influência do expressionismo alemão no *chiaroscuro* associado, neste caso em particular,

ao Bem e ao Mal definidos pelo pensamento católico. Inês, interpretada por Ana Palacios, é propositadamente loura, ao contrário de D. Constança, interpretada pela actriz Maria Dolores Pradera, que é morena, tal como é também o actor António Vilar figurando D. Pedro. Inês é ainda apresentada como uma figura luminosa, jovem e bela, em toda a primeira parte do filme, que, aliás, termina com a morte inesperada da Infanta cuja confiança traiu ao se apaixonar por D. Pedro, em pleno baptizado do filho, que resultara da união de D. Constança com D. Pedro, e de quem, aliás, como já vimos, era madrinha. Este terá sido o momento do seu pecado capital, aliás o único do filme, em que as personagens, sempre monocórdicas e declamatórias, se animam um pouco por um rasgo de erotismo. Não nos esqueçamos, também, que neste momento do filme, ao *eros* se opunha o *thanatos*, quer o do sofrimento de D. Constança, enquadrada em ângulos rectos como um caixão, prenúncio de uma morte certa, provocada pela dor que a dupla traição lhe infligiu, quer ainda do reconhecimento da sua própria culpa por Inês, personagem que, até ser confrontada pelo olhar da Infanta, surgia acompanhada de uma pomba branca, como sinal da sua inocência ou, pelo menos, da sua ingenuidade.

Apesar de fugir voluntariamente deste amor, Inês acaba por ceder, constituindo família com D. Pedro, de quem tem vários filhos após a morte de D. Constança. A partir deste momento, a figura de Inês é filmada de forma diferente, perdendo a sua dimensão solar, mas que nunca fora verdadeiramente angelical – característica reservada a D. Constança – e assinalando a culpa que a atormentava e que a fotografia repleta de sombras revela. Exceptuam-se, porém, os momentos em que – no lar que formou com D. Pedro – nos surge como uma verdadeira mãe de família, recatada e próxima dos seus filhos, apresentando-se, de certo modo, como uma figura quase anacrónica, referindo-se mais a um ideal de mulher *estadonovista* do que a uma princesa no seu real estatuto social no século XIV. Neste sentido, Inês deixa de ser uma personagem inocente para nos ser apresentada como a pecadora temente de um possível castigo. Para isso contribuem, sem dúvida, as sombras, que lhe cobrem o rosto, o facto de apenas surgir em cenas de interior sob tectos ogivais e claustrofóbicos como se de uma prisão já se tratasse.

Se atentarmos nos momentos que antecedem a execução de Inês vemos marcas claras do expressionismo alemão, nunca notadas até hoje na obra de Leitão de Barros: a cara desfigurada pela expressão de pavor, a sombra de Inês por detrás desta como se ela fosse um dos seus próprios algozes e a luz de cima que projecta as sombras em grade sobre o seu corpo como se

já não houvesse salvação terrena – e não havia –, mas talvez restasse ainda uma possibilidade de redenção divina daquela que, como Camões cantou no discurso de Inês de Castro a D. Afonso IV, quando lhe suplica piedade: “Se de humano é matar uma donzela,/ Fraca e sem força, só por ter sujeito/ O coração a quem soube vencê-la” (Camões 2007, 92).

De facto, esta influência faz todo o sentido se tivermos em linha de conta que Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro privaram com Fritz Lang na viagem que fizeram aos principais estúdios europeus, em 1929, mas também pelo trabalho do já referido Heinrich Gartner, profissional, nesta época, já muito experiente e conceituado no meio cinematográfico europeu, que assumiu a fotografia desta obra, e ainda o responsável pelos cenários, o russo Pierre Schild, nome não menos sonante na cinematografia daquele período.

Não nos esqueçamos também que, ao abdicar da busca da verdade histórica em prol do tratamento de um mito, Leitão de Barros assumiu uma postura política de reforço da união entre os regimes então vigentes em Portugal de Salazar e na Espanha franquista durante a Guerra, mas também optou por dar ao público a possibilidade de uma hora e meia de onirismo, durante o momento mais negro de toda a História Mundial do século XX, proporcionando uma superação da Morte pelo próprio ser humano, ainda que seja referida a presença de Deus, o que era uma constante em várias das suas obras.

Outro momento fundamental da obra é aquele em que D. Pedro manda retirar o cadáver de Inês da sua sepultura e o apresenta à corte, coroado como uma rainha, porque, como afirma, casaram em segredo após a morte da sua primeira esposa, obrigando, então, os cortesãos a prestarem-lhe vassalagem. Inês surge aqui, já cadáver – ainda que nunca o vejamos – porém assinalada pelo vestido e véu brancos como se fosse uma noiva, ou talvez como um fantasma ou um anjo, retomando a dimensão inicial ao assumir assim o seu casamento redentor. Nesse sentido, e por esta legitimação católica da sua relação com Pedro, ela pode finalmente ascender em paz à outra vida e – com ele perto, nos túmulos de Alcobaça – aguardar pelo dia do juízo final para de novo se reencontrarem e viverem para todo o sempre o seu amor. A ocultação do corpo putrefacto pelo vestido é obviamente um artifício do realizador, mas que resulta num reforço da possibilidade de ascensão de Inês ao reino dos anjos ou dos mártires, após vencer os vivos, mais do que dos fantasmas que nos assombram. Seja qual for a interpretação deste episódio, a verdade é que Inês e Pedro permanecem vivos na cultura europeia até hoje como símbolos do amor que transcende a morte.

Nesta passagem do filme saliento o pormenor dos tronos com as costas lavradas em ogivas góticas, cujo ângulo superior parece dirigido ao Céu, reforçando a possível salvação de Inês dentro da cosmovisão cristã. Por outro lado, o facto de o trono de D. Pedro se encontrar vazio não deixa de ser um importante sinal de que a sua culpa não se redimiria com tanta facilidade.

Leitão de Barros terá feito jus à afirmação que fez sobre a Morte, apenas três anos antes de ele próprio morrer, nas crónicas “Corvos” publicadas no *Diário de Notícias*, a partir de 1953 e continuadas na Rádio Renascença, no programa a “Vigésima terceira hora”, numa crónica dedicada aos Trabalhadores do Asilo dos Inválidos do Trabalho que alegremente fabricavam os seus próprios caixões, imagem que o perseguiu toda a vida pois já surgira em *Lisboa, Crónica Anekdotica* (1930).

Escreveu então: “A morte pode não ser triste. Mas ridícula – nunca a deveríamos consentir. É um crime repugnante” (Barros 1964, 24).

Referências

- BARROS, José Leitão de. 1956. *Avó Lisboa*. Lisboa: Editorial Século.
- . 1964 [1960]. *Corvos*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- CAMÕES, Luís Vaz de. 2007. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. 1961. *Noites de Teatro*, Vols. I e II. Lisboa. Edições Ática.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. 2009. *Inês de Castro: Um Tema Português* (2.^a ed. revista e actualizada). Lisboa: ACD Editores.
- VIEIRA, Afonso Lopes. 1939. *A Paixão de Pedro o Cru*. Lisboa: Bertrand.

DEATH WORKS OVERTIME

A MORTE EM *SIX FEET UNDER*

José Duarte*

Nathaniel Sr.: That's one of the perks of being dead: you know what happens after you die – and you know the meaning of life.

Nate: That seems fairly useless.

Nathaniel Sr.: Yeah, I know. Life is wasted on the living.

Six Feet Under

SIX FEET UNDER E ALAN BALL: UMA CERTA TRADIÇÃO

Numa extensa reportagem publicada em 2015 sobre os dez anos da série norte-americana produzida pela HBO, *Six Feet Under* (*Sete Palmos de Terra*, de Alan Ball, 2001-2005)¹, o jornalista Nicolau Ferreira pergunta “que morte é esta?”. A haver uma resposta será demasiado complexa, mas o autor aponta dois ou três caminhos possíveis de forma a melhor compreender a série, em particular o embelezamento dos cadáveres, a importância do luto ou a forma humorística como *Six Feet Under* trata o tema da morte e o encara de frente. Algumas destas ideias serão também exploradas neste estudo. No entanto, antes de avançarmos para uma análise destes e de outros temas relevantes na série é importante contextualizar *Six Feet Under*, bem como o trabalho do seu criador, o norte-americano Alan Ball.

* Centro de Estudos Anglisticos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

¹ Estando em 2019 já passaram catorze anos desde que a série terminou. Será importante sublinhar que, apesar de este artigo fazer uma abordagem geral à série, concentra-se especificamente na primeira temporada, em particular pelos temas que aborda e que aqui interessa explorar.

Six Feet Under é, de acordo com a crítica especializada, uma das séries com maior sucesso nos últimos anos. Fruto da reputada companhia HBO, que se assume como um canal de televisão responsável por objectos de grande qualidade (Feuer 2007, 148), a série radica a sua essência em duas diferentes tradições, mas que são complementares.

Por um lado, a tradição literária marcada pela ficção gótica, em especial a ficção gótica norte-americana², caracterizada por uma atmosfera melancólica e de fatalidade, pelo sobrenatural, o grotesco ou o estranho naquilo que nos é familiar, presente, por exemplo, na escrita de Edgar Allan Poe. Por outro lado, surge a tradição cinematográfica, que inclui uma lista extensa, mas na qual se destacam em particular filmes que lidam com temas como a vida e a morte, de forma mais óbvia, mas também obras cinematográficas centradas na tensão entre a realidade e o sonho.

Assim, no primeiro caso, e para além de Poe, encontramos escritores como E.T.A. Hoffmann (“Der Sandmann”, 1816) ou Evelyn Waugh (*The Loved One*, 1948), como dois grandes exemplos de autores cujas obras literárias influenciaram *Six Feet Under* e nos quais a série se apoia, de algum modo, para desafiar as várias convenções sociais presentes na cultura americana contemporânea.

No segundo caso, obras como *Det Sjunde Insegle* (*O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, 1957), *Hiroshima, Mon Amour* (*Hiroshima, Meu Amor*, de Alain Resnais, 1959) ou *8½* (Federico Fellini, 1963) são alguns dos exemplos com maior influência na série. Para além destes, é também de destacar *American Beauty* (*Beleza Americana*, de Sam Mendes, 1999), onde Alan Ball, enquanto argumentista, se empenha num exercício irónico sobre a América suburbana, o corpo social norte-americano e a família. Este exercício seria elevado a um outro nível quando Ball cria a série *Six Feet Under*.

No centro da história de *Six Feet Under* está a família de agentes funerários que vive em Los Angeles e que lida diariamente com a vida e com a morte, o que acontece em todos os episódios, a começar pelo primeiro em que a família perde o patriarca. Questionado quanto à escolha de um tema tão controverso Alan Ball responde em entrevista (2005) que a cultura americana

² Como apontam Jo Coghlan, Lynda Hawryluk e Louise Whitaker (2016, 19), *Six Feet Under* é facilmente enquadrável naquilo que os autores definem como “California Gothic”, cujos temas centrais são, naturalmente, o lado disfuncional de um espaço marcado pelo consumo e pela obsessão com a cultura das celebridades, por exemplo. A família, os subúrbios, e uma certa ansiedade e violência são características centrais do “California Gothic” que tem como geografia ideal Los Angeles.

é extremamente imatura no que diz respeito à questão da morte, em especial por ser uma cultura que promove uma ideia de juventude permanente como, aliás, nota Heller:

The mass culture of the United States is a culture that trembles in the face of the inevitable decay of the body, marketing all manner of youth and pleasure-extending commodities and shunning all contact with cigarettes, fat, disease, or other reminders of the body's inevitable demise. American capitalism mobilises vast resources in an effort to defer, deny and disguise death. (2005, 71)

Tanto a afirmação de Ball como a da autora colocam em perspectiva aquilo que Jessica Mitford tão bem explora na obra *The American Way of Death*, publicado em 1963: que o ritual da morte nos Estados Unidos se foi gradualmente afastando do olhar público e que este passou a ser controlado pela indústria funerária, que faz dela um negócio e um espectáculo, prolongando, assim, a noção de que o que aterroriza a comunidade deve ser escondido ou mascarado. Ao trazer essa ideia para um formato como o televisivo, Ball não só traz a morte para a linha da frente dessa mesma comunidade, como também a provoca e confronta, a começar pelo próprio genérico.

TRÊS IMAGENS DA MORTE EM *SIX FEET UNDER*

Um olhar atento ao célebre (e invulgar) genérico³ traça, desde logo, o caminho de *Six Feet Under*. Marcado, como nota Rob Turnock (2005, 39), por elementos que apontam para uma atmosfera gótica, e em que imagens relacionadas com a morte estão em destaque, os créditos iniciais são relevantes para compreender o tom da série. Cenas que incluem carros funerários, lápides, a morgue, um corvo, caixões, entre muitas outras imagens semelhantes, acompanhadas pela música de Thomas Newman, desafiam o espectador a pensar sobre a morte e transportam-no para um mundo onde esta está presente em cada esquina.

Daí que também cada episódio inicie com a morte de alguém e, ao fazê-lo, Ball sublinha o lado grotesco e surpreendente da vida, até porque, se algumas mortes surgem num processo natural, outras, por sua vez, são

³ De notar o modo como o genérico de *Six Feet Under* faz uma interessante subversão dos lugares comuns de outras séries em que também somos conduzidos por um corpo, como é o caso de *E.R.* (1994-2009).

profundamente bizarras e inesperadas. O primeiro episódio coloca essa ideia em perspectiva, pois Nathaniel Fisher (interpretado por Richard Jenkins), patriarca da família, morre logo no início do episódio numa sequência marcada por uma tremenda ironia.

Nathaniel conduz uma carrinha funerária na baixa de Los Angeles e, enquanto fala ao telefone com a sua mulher Ruth Fisher (interpretada por Frances Conroy), é abalroado por um autocarro. A cena parece a de um comum acidente, mas é mais do que isso. Enquanto conduz, Nathaniel está a fumar e é repreendido pela sua mulher apagando de imediato o cigarro. Contudo, assim que desliga o telefone volta a acender outro cigarro e, ao baixar-se para o fazer, não vê o autocarro que o abalroa e o acidente é fatal. Não só a cena traz outra dimensão à expressão “fumar mata” como também o autocarro tem como destino “Downtown”, um eufemismo, de algum modo, para a sua ida para debaixo de terra. A morte do pai e dono da *Fisher Funeral Home* é um acontecimento importante que traz um tom específico à série: esvaziados da figura patriarcal, a família terá de encontrar um rumo quer para o negócio quer para cada membro individualmente, como acrescenta Heller:

By becoming a corpse and by entering the realm of myth, Nathaniel is reduced to a shadow presence that capriciously haunts the *mise en scène* of the series. His abrupt removal from the domestic scene kills off the figurative authority of patriarchal law and order, thus abandoning the surviving Fisher family, and all questions of memory and identity, to incoherence and disruption. (2006, 71)

Ao mesmo tempo, a morte do pai servirá de fio condutor para Ball explorar as tensões existentes no seio da família, bem como dentro e fora da comunidade que a rodeia. A *Fisher Funeral Home* funcionará, assim, como um microcosmo da cultura norte-americana, pois também ela é um espaço com diferentes camadas: no piso superior vive a família, no piso intermédio são realizados os rituais fúnebres e, finalmente, no piso inferior – apropriadamente denominado de “slumber room” – é o local onde os cadáveres são tratados antes do ritual funerário. Do ponto de vista simbólico, o primeiro nível diz respeito à vida, o segundo diz respeito à morte que é, de alguma forma, ocultada do olhar público e o último piso – obedecendo às regras da ficção gótica – é o local onde se encontra aquilo que não se quer ver, onde estão escondidos os segredos, por ser o espaço onde David Fisher (Michael C. Hall) e Rico (Freddy Rodriguez) restauram os cadáveres, controlam e regulam fronteiras corporais.

Desta forma, Ball serve-se do universo de *Six Feet Under* para trabalhar três imagens da morte, e que de seguida explorarei. A primeira prende-se com uma certa corporização da morte e que resulta do total controlo por parte da indústria funerária em relação ao ritual funerário; a segunda está relacionada com a dimensão de espectáculo e contenção emocional que o próprio ritual adquiriu e, finalmente, o modo como a morte surge como o maior desafio da vida, pois esta sublinha a finitude do ser humano e, no caso particular da série, os mortos desafiam a família e a comunidade, encorajando-a a uma certa resistência aos problemas já aqui apresentados.

Como anteriormente referido, todas estas questões são levantadas no primeiro episódio da primeira temporada onde Ball começa, desde logo, por estabelecer uma dura crítica à prática capitalista da indústria funerária contemporânea, em particular através do pequeno negócio familiar dos Fisher que tenta sobreviver num cenário em que é difícil lutar contra as grandes corporações, como é o exemplo da Khroener Service International.

Paralelamente, essa crítica surge no modo como os agentes funerários se aproveitam de um momento de fraqueza dos entes queridos para lhes vender um funeral de maior valor, para além de utilizarem toda uma linguagem que oculta a realidade crua da perda, como tão bem explicita Jessica Mitford:

...a whole new terminology, as ornately shoddy as the rayon satin casket liner, has been invented by the funeral industry to replace the direct and serviceable vocabulary of former times. "Undertaker" has been supplanted by "funeral director" or "mortician". [...] Coffins are "caskets"; hearses are "coaches" or "professional cars"; flowers are "floral tributes"; corpses generally are "loved ones", but mortuary etiquette dictates that a specific corpse be referred to by the name only – as "Mr. Jones"; cremated ashes are "cremains". Euphemisms such as "slumber room", "reposing room", and "calcination – the kindlier heat" abound in the funeral business. (Mitford 2000, 17)

Terminologia que o próprio David usa quando organiza os rituais funerários e que corresponde a uma estratégia em que a natureza comercial e industrializada prevalece acima de qualquer tipo de expressão pública de sentimentos, como o luto.

A propósito desta nova forma de olhar para o ritual funerário, Gary Laderman (2002) sublinha, num estudo sobre a história daquilo que define como "a indústria da morte", que o processo de transição de um ritual tradicional para o ritual moderno não foi feito da melhor forma. Munidos de todas as

condições para controlar o ritual funerário – em particular através do corpo – e fazendo-o num espaço privado, a indústria encarou o ritual funerário como sendo essencial a nível psicológico para os que estão vivos mas, ao invés de o usar como catalisador para uma total libertação da expressão da dor, usa-o como forma de suavizar/controlar a emoção perante a morte do ente querido.

Note-se, por exemplo, que no primeiro episódio, e na sequência de um velório, perante a primeira manifestação de dor, David leva uma das personagens para trás de uma cortina onde esta pode chorar à vontade, uma cena que expande uma ideia desenvolvida por Philippe Ariès (1977, 333) em que o autor sublinha a recusa da sociedade em participar “na emoção do enlutado”. Segundo o autor, esta provém, de forma natural, de uma sociedade contemporânea que evita “a presença da morte”, pois “[e]stá-se convencido de que a manifestação pública do luto, e também a sua expressão privada demasiado insistente e longa, são de natureza mórbida” (*ibid.*).

O agente funerário é, então, o responsável por controlar (e encenar) o ritual funerário. Tirando vantagem da sua posição privilegiada este serve-se de todo o processo para fazer dinheiro. Deste modo, a supressão do luto traduz-se em contenção emocional, mas não monetária como, aliás, adianta Mitford:

The sellers of funeral service have, one gathers, a preconceived, stereotyped view of their customers. To them, the bereaved person who enters the funeral establishment is a bundle of guilt feelings, a snob, and a status seeker. Funeral directors feel that by steering the customer to the higher-priced caskets, they are administering the first dose of grief therapy. (2000, 20)

Essencial para esta encenação por parte do agente funerário é, naturalmente, o corpo. Através do controlo do corpo, como bem nos lembra Turnock (2005, 14), o agente funerário explora uma das questões centrais do ritual funerário, em particular porque o trabalho exercido sobre o cadáver elimina o potencial disruptivo da morte.

Assim, o investimento estético feito no “slumber room” tem como objetivo eliminar todos os traços que possam lembrar a morte. O próprio Rico, responsável por recuperar a melhor imagem possível do cadáver, descreve o seu trabalho como arte. No episódio “Crossroads” (S1E8), utiliza mesmo a expressão “Sistine Chapel” relativamente a um trabalho e, mais do que uma vez durante os vários episódios, e em particular na primeira temporada, recebe elogios por parte das famílias enlutadas. Exemplo maior será o episódio “The Foot” (S1E3) em que Rico consegue eliminar todos os traços de mutilação

do corpo, incluindo um pé desaparecido que substitui por uma perna de borrego, apresentando o corpo completo e pronto para o ritual funerário. Aliás, o trabalho estético operado por este personagem é tão importante que, em alguns casos, a família chega mesmo a comentar que o cadáver está com melhor aspecto agora do que em vida.

O corpo é, desta forma, melhorado ou trabalhado de forma a criar um espectáculo no qual todos os traços de evidência da morte são eliminados. Esta dimensão estética é extremamente relevante na indústria funerária que faz dela também um negócio, aspecto que Ball critica desde o primeiro episódio. “Pilot” (S1E1) conta com diferentes momentos em que isto é sublinhado. A introdução, ou melhor, a interrupção narrativa com pequenos anúncios a produtos de beleza relativos à indústria funerária são disso exemplo. Deste modo, “Living Splendor Embalming Fluid”; “Wound Filler”; “Earth Dispenser” ou “Funeral Coach Commercial” evidenciam a natureza comercial e de espectáculo do negócio funerário. No primeiro e no segundo caso, os anúncios reportam-se a produtos que melhoram a apresentação do cadáver (para uso na pele) e o aproximam da imagem de quando estava vivo (“only real life is better”). O terceiro e quarto, por seu lado, mostram não só o lado comercial do ritual funerário, como também a obsessão em substituir a forma tradicional de realizar esse mesmo ritual, dando-lhe uma nova imagem que pode potencialmente confortar os entes queridos, mas que os distancia da realidade que estão a enfrentar, como explica Walter:

The modern era has to a large extent solved the economic and social problem of death, but left its members with an enlarged emotional problem. This contradiction is “resolved” through the norm of privacy, which hides the pain of dying and grieving from public view. (1994, 23)

Contudo, é de notar que a casa funerária Fisher apresenta, desde logo, uma particularidade que a distingue de todas as outras: apesar de obedecer, de alguma forma, a esta nova forma de realizar o ritual funerário (o que é quase inescapável na contemporaneidade), o negócio continua baseado numa estrutura familiar. Enquanto em alguns casos os negócios foram sendo comprados pela Khroener Service International, uma empresa multinacional no ramo da indústria funerária apenas preocupada em fazer dinheiro⁴, a *Fisher*

⁴ No episódio três da primeira temporada, Nate Fisher Jr. compara o método da Khroener à célebre companhia de “fast-food” McDonald’s usando a expressão “Human McNuggets” para

Funeral Home vai-se transformando num espaço de resistência a um universo exclusivamente preocupado com valores monetários.

Esta transformação não é clara ao princípio, pois na sequência do funeral do pai, David tenta manter o decoro quando a mãe chora, para além de tentar promover também uma certa higienização do ritual funerário ao impedir que esta atire terra para cima do caixão e ao querer que ela use um dos produtos anteriormente referidos como o “Earth Dispenser”. Contra esta forma de pensar surge Nate Fisher Jr. (Peter Krause), o irmão mais velho da família Fisher, que critica todo o processo:

Nate: I refuse to sanitize this anymore.

David: This is how it is done.

Nate: Yeah, well. It's whacked. What is this stupid salt shaker? What is this hermetically sealed box? This phony Astro turf around the grave? Jesus, David, it's like surgery. Clean, antiseptic, business. You can pump him full of chemicals, you can put makeup on him... and you can prop him up for a nap in the slumber room... but the fact remains that the only father we've ever gonna have is gone! Forever. And that sucks. And it's part of life, but you can't ever accept it without even getting your hands dirty. (“Pilot”, S1E1)

David encoraja a mãe e o resto da família a sentir a morte do pai de uma outra forma que não aquela desenhada por uma indústria que se preocupa em esconder a dor da morte. Este pequeno gesto inicia um outro modo de pensar a que a família Fisher irá dar continuidade. Mas esta não é a única forma de resistência que a casa funerária apresenta perante o modo contemporâneo de lidar com a morte. A *Fisher Funeral Home*, através dos diferentes membros que fazem parte dela, procura funcionar com um espaço que revela flexibilidade e compreensão diante das diferentes formas de realizar um funeral.

Como anteriormente explicitado, a casa funerária situa-se em Los Angeles – cidade multicultural por excelência – e, como tal, marcada por diferentes tradições culturais. David, Rico e Nate Jr., muito ao contrário de outras casas funerárias, reconhecem a importância de saber responder com um ritual funerário adequado a cada cliente. Desta forma, cada um deles representa um

descrever a forma como os corpos são tratados na empresa. Paralelamente, quando um membro dessa empresa tenta aliciar Rico para trabalhar para eles, o espectador tem acesso a uma sala da Khroener onde é possível observar vários corpos deitados em diferentes mesas prontos para serem trabalhados, como numa produção em massa.

papel importante na estrutura da *Fisher Funeral Home* (Turnock 2005, 44), com David e Nate Jr. a lidar com as famílias e Rico enquanto “restorative artist”. Esta associação permite-lhes realizar funerais de membros de gangues, como acontece no quarto episódio da primeira temporada intitulado “Família” (S1E4), ou até mesmo funerais com uma dimensão mais extravagante, como é o caso do episódio cinco, “An Open Book” (S1E5), em que a família organiza um funeral para uma atriz pornográfica, Viveca St. John.

Ainda dentro deste contexto da resistência, será importante acrescentar uma observação pertinente: se os vivos são expressão da oposição perante o lado industrial e estandardizado da morte, os mortos não lhe ficam atrás. Colocados numa posição privilegiada, e num estado liminar (entre espaços), os mortos expõem as verdades escondidas, pois aparecem aos vivos e fazem-nos enfrentar os seus próprios problemas, como é o caso do pai:

Nathaniel: Oh, no, you’re doing me? You’re the worst one we’ve got.

David: Thanks, Dad.

Nathaniel: Where’s Federico?

David: It’s Christmas morning. He’s with his wife and kid. He’ll be in later.

Nathaniel: Couldn’t this wait? I don’t want you ruining my face.

David: It’s a little late for that.

Nathaniel: Not funny.

David: I need to stay busy right now.

Nathaniel: So go reorganize some files or develop a new bookkeeping system, that’s what you’re good at. You never really had any aptitude for this stuff.

David: I know. And what did I do with my life? I went to school to learn exactly how to do this stuff. Other kids my age were going to frat parties, I was draining corpses...and refashioning severed ears out of wax.

Nathaniel: Thank God I didn’t lose an ear. I can only imagine what you’d do with that.

David: And I did it all for you. I did it to make you happy you ungrateful son of a bitch. (“Pilot” S1E1)

Nathaniel Fisher, que morre logo no primeiro episódio, é figura constante durante toda a série, aparecendo aos diferentes membros da família, expondo alguns dos seus problemas, insistindo na resistência do seu negócio e explorando algumas das frustrações das personagens, como explicita Heller: “The rules of the game are made clear: the dead appear only to the living, as manifestations of their inner questions and darker truths” (Heller 2005, 82).

No diálogo transcrito, por exemplo, o pai confronta o filho sobre a sua escolha de ficar a trabalhar na agência funerária e não ter seguido o seu caminho. David responde que fez tudo isso para agradar o pai, mas não deixa de estar frustrado, pois podia ter aproveitado a vida de outra forma, em vez de ser constantemente confrontado com a morte e com mortos. Para além disso, é sublinhada também a frustração do próprio David em ter sido obrigado a ser o responsável da família, mesmo não sendo o irmão mais velho, a quem competia esse papel. Paralelamente, Ruth Fisher, perante a morte do marido e confrontada, de algum modo, por este, revela ter-lhe sido infiel. Por sua vez, e com Claire (Lauren Ambrose), a mais nova da família, Nathaniel revela que a morte lhe concede uma liberdade que não tinha em vida:

Claire: You're really lucky, you know that?

Nathaniel: You kidding? It was over in a second. I didn't have to be afraid of it or even think about it.

Claire: No more bullshit.

Nathaniel: No more responsibility.

Claire: And no more having to care. No more waiting to die. ("Pilot" S1E1)

A morte de Nathaniel é profundamente disruptiva para a família, mas a sua recusa em seguir para o "outro lado" reforça também a resistência em deixar os problemas por serem resolvidos. O seu falecimento cria uma crise familiar que é também uma crise de identidade que se espelha na própria família e no futuro do negócio. Sem uma base sólida, nem a família nem o negócio podem avançar da melhor forma possível. Daí que Nathaniel, como outros fantasmas que vão surgindo ao longo da série⁵, se neguem a deixar a sua condição liminar enquanto algumas tensões estejam por resolver.

Finalmente, o confronto entre Nathaniel e Nate Jr. é o melhor exemplo de como a presença do pai tem extrema importância nas decisões tomadas pelos vivos. Ao contrário de David, Nate Jr. optou por não seguir a vida de agente funerário, mas o regresso a casa e o confronto com o fantasma do pai, fazem-no repensar o seu rumo:

⁵ A título de exemplo, considere-se um momento essencial na narrativa de *Six Feet Under* em que os mortos confrontam os vivos: no quarto episódio da primeira temporada, Manuel "Paco" Bolin (Jacob Vargas) confronta David acerca da sua homossexualidade, dizendo-lhe que este deve assumir a sua orientação sexual sem se preocupar com os outros. Ao mesmo tempo, o facto de David falar com Manuel contribui para que este consiga compreender as necessidades da família de Manuel ao organizar um funeral de acordo com a tradição mexicana.

Nate: This is what I'm supposed to do, which is why I've spent so much time running away from it. My whole life I've been a tourist. Now I have the chance to do some good instead of just sucking up air. I know it is a lot to ask of you, I know, but I just really think we can do this. You and me, together. Brothers. Like we used to be. ("The Foot" S1E3)

Tal como o seu pai anteriormente, Nate Jr. admite a importância do trabalho levado a cabo na *Fisher Funeral Home* e, apesar de estar consciente de que este é um negócio, também aceita que esta é uma família e que, como tal, podem e devem ajudar outros, em particular quando se trata de um momento tão doloroso quanto a morte de um ente querido.

Ademais, o que torna os Fisher tão especiais no contexto de um negócio que se revela tremendamente cínico e preocupado com dinheiro é que estes reconhecem a dor da perda. Como tal, a atitude arrojada de Ball em iniciar *Six Feet Under* com a morte do patriarca determina, desde o início, uma história marcada pela morte por dentro e por fora (Nathaniel Fisher/*Fisher Funeral Home*).

Deste modo, o realizador atenta também na complicada relação entre a vida e a morte, e a casa, com todos os seus elementos simbólicos, é o espaço que melhor caracteriza esta questão. Nela residem os membros da família Fisher, circulam os mortos e são realizados os funerais, e as fronteiras entre estes são ténues, pelo que há hipótese de contaminação dessas mesmas fronteiras: os mortos surgem aos vivos para que estes repensem, não só a forma de lidar com a morte, mas também a vida.

CONCLUSÃO: DEATH WORKS OVERTIME

Regressando ao início deste texto, e à reportagem de Nicolau Ferreira, não será talvez possível responder com total precisão à pergunta que o autor coloca: "que morte é esta?". Na realidade, o presente ensaio tenta, de algum modo, apresentar potenciais respostas concentrando a sua atenção em três visões particulares expostas em *Six Feet Under*. Reconhecendo, como o próprio criador da série, que a sociedade americana vive obcecada com a ideia de negação da morte, foi possível analisar, de forma breve, que a transição de um ritual funerário tradicional para um ritual mais contemporâneo não foi simples.

Através de diferentes estratégias, as agências funerárias – alimentadas por um desejo de lucro – tomaram controlo absoluto do ritual funerário

tornando-o num negócio e num espectáculo, tal como foi possível observar pelo estudo de Jessica Mitford, mas também pela forma como Ball, servindo-se dos anúncios a alguns produtos, critica esta nova forma de pensar.

Para além disso, na hora de verdadeiramente mostrar a dor do luto este é mascarado por via da utilização de uma linguagem eufemística, recorrendo a produtos que disfarçam a realidade da morte e a uma supressão (total) da emoção. Se estas duas imagens são comuns durante a primeira temporada, em particular nos primeiros cinco episódios, é também importante referir que *Six Feet Under* dá voz aos mortos que, libertos das condicionantes da vida, desafiam a família Fisher a opor-se a esta realidade e, ao mesmo tempo, a melhor compreender os seus próprios dilemas. Deste modo, se num primeiro momento a morte é encarada como um negócio e um espectáculo, num segundo, esta é encarada como o maior desafio da vida, aquela que é o mistério que ainda está por resolver.

Contudo, e olhando para a *Fisher Funeral Home* como um microcosmo para a comunidade e para os desafios lançados aos vivos pelos mortos, é fácil reconhecer a importância da família Fisher e de *Six Feet Under*, não enquanto solução ou resposta à difícil transição entre passado e presente, mas talvez enquanto caminho para o futuro, como ilustra Turnock:

Six Feet Under articulates an ongoing shift in funerary culture. It shows that the evolution from “traditional” forms of ritual to modern, secular ones has not been an entirely happy one. Instead, it offers a blend of the traditional and the modern, to reflect a more postmodern attitude – one that seeks a return to older values in conjunction with the new. These more postmodern values offer the possibility of better coming to terms with death and bereavement in the contemporary (Western) world. (Turnock 2005, 48)

Os Fisher, apesar de recorrerem a técnicas que fazem parte de uma nova forma de realizar o ritual funerário, estão, no entanto, dispostos a aceitar outras visões e a melhor compreenderem os outros. Além disso, olham para a morte e os seus desafios com um renovado entendimento, procurando caminhos de diálogo, no qual reconhecem, como Gary Laderman (2002, vx) que “[t]he chaos of death disturbs the peace of the living”.

Referências

- ARIÈS, Philippe. 1977. *O Homem Perante a Morte* (tomo II) (trad. Ana Rabaça). Lisboa: Publicações Europa-América.
- COGHLAN, Jo, Lynda HAWRYLUK e Louise WHITAKER. 2016. “*Six Feet Under*: A Gothic Reading of Liminality, Death and Grief”. *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies* 3 (1): 16–32.
- FERREIRA, Nicolau. 2015. “Uma década depois do fim, que morte é esta?”. *Cultura-Ípsilon* (5 Junho). Disponível em <https://acervo.publico.pt/culturaipsilon/noticia/uma-decada-apos-o-fim-dos-sete-palmos-de-terra-que-morte-e-esta-1697938> (Acedido a 10 Fev. 2018).
- HELLER, Dana. 2005. “Buried Lives: Gothic Democracy in *Six Feet Under*”. In Janet McCabe e Kim Akass (eds.), *Reading Six Feet Under*. Nova Iorque: I.B. Tauris, pp. 71-85.
- LADERMAN, Gary. 2002. *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century American*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- MITFORD, Jessica. 2000 [1963]. *The American Way of Death*. Londres: Virago.
- FEUER, Jack. 2007. “HBO and the Concept of Quality TV”. In Janet McCabe e Kim Akass (eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres: I.B. Tauris, pp. 145-157.
- RAZDAN, Anjula. 2005. “Kickin’ it – *Six Feet Under*’s Alan Ball on grief and dying”. *UTNE Reader* (Setembro-Outubro). Disponível em <https://www.utne.com/arts/kickin-it-six-feet-under-alan-ball-interview> (Acedido a 10 Fev. 2018).
- TURNOCK, Rob. 2005. “Death, Liminality and Transformation in *Six Feet Under*”. In Janet McCabe e Kim Akass (eds.), *Reading Six Feet Under*. Nova Iorque: I.B. Tauris, pp. 39-50.

II

a fotografia
e outros espectros

ESPECTROS REVISITADOS

DA FOTOGRAFIA ESPÍRITA AO DIGITAL

*Margarida Medeiros**

“My Lord,” answered the Minister, “I will take the furniture and the ghost at a valuation. I come from a modern country, where we have everything that money can buy; if there were such thing as a ghost in Europe, we’d have it at home in a very short time in one of our public museums, or on the road as a show.”

“I fear that the ghost exists,” said Lord Canterville, smiling, “though it may have resisted the overtures of your enterprising impresarios. It has been well known for three centuries, since 1584 in fact, and always makes its appearance before the death of any member of our family.”

“Well, so does the family doctor for that matter, Lord Canterville. But there is no such thing, sir, as a ghost, and I guess the laws of Nature are not going to be suspended for the British aristocracy.”

“You are certainly very natural in America,” answered Lord Canterville, who did not quite understand Mr. Otis’s last observation, “and if you don’t mind a ghost in the house, it is all right.”

Oscar Wilde, *The Canterville Ghost*

Numa cultura dividida entre o extremo naturalismo e positivismo (dominado pelas ciências naturais e medicina experimental) e, por outro, por modelos físicos que lidam com coisas “invisíveis” (electricidade,

* Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Parte deste texto resulta de uma investigação já por mim publicada em *Fotografia e Verdade – Uma História de Fantomas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010).

magnetismo, raios catódicos, etc., e decorrentes tecnologias como o telégrafo, o telefone, a iluminação pública), *The Canterville Ghost*, publicado pela primeira vez em 1887, exprime o conflito, ou melhor, a conciliação, entre a corrente pragmático-científica, positivista, assente no que Comte elogiava como o *facto* (aqui personificado por Mr. Otis, o embaixador americano) e uma cultura gótica, ou neo-gótica, que aceita realidades intangíveis pela ciência tradicional e acredita em fantasmas, espíritos e na comunicação com estes.

A fotografia foi recebida, desde a sua invenção, segundo esses dois modos distintos e mesmo opostos enunciados no conto de Oscar Wilde. Como ferramenta apodíctica, de grande valor epistémico, ela generalizou-se no campo das ciências e das artes miméticas com múltiplos programas e aplicações. Ao longo das décadas que se seguiram ao anúncio oficial nos anos 40 do século XIX, e tal como apresentado no primeiro livro com fotografias impressas por Henry Fox Talbot (ainda em fac-símile), despertou o interesse de geógrafos, antropólogos, criminologistas, naturalistas, historiadores e viajantes exploradores, pela sua propriedade “pobre” de registo objectivo e pelas suas possibilidades documentais, que possibilitavam a constituição de álbuns e de atlas com pretensões de sistematicidade nos campos mais diversos. Apesar de ter uma recepção “espantosa” (Frade 1992), a fotografia foi recebida em grande parte, como referiu Gunning (1995), como uma extensão do naturalismo visual, como uma ferramenta de documentar a realidade, embora saibamos que, desde o início, a fotografia serviu sempre para a encenação e a pose¹.

O facto de a fotografia ter a sua origem numa máquina (*camera obscura*) e as imagens produzidas dependerem de um processo obscuro criou uma aura ocultista em seu torno, por muito que se escrevesse a explicar, demoradamente, todos os processos, e se editassem inúmeras revistas e jornais da especialidade onde se trocavam impressões sobre processos químicos e ópticos. Mas é o carácter de duplicação da realidade percebida, a aparência

¹ O auto-retrato de Hyppolite Bayard, “Autoportrait au noyé” (1841), no qual o mesmo se encena como afogado pelo desgosto de não ter sido reconhecido como pioneiro da fotografia, é um marco nas possibilidades primitivamente exploradas de encenação da realidade possibilitadas pela fotografia, encenação portentosa pelo facto de a imagem ter, simultaneamente, o estatuto de “prova” ou de “transferência do real” – Talbot usava mesmo, antes da fixação do termo “fotografia”, a palavra *transfert* para se referir às suas primeiras experiências fotográficas. Para uma análise aprofundada da composição deste retrato, cf. Geoffrey Batchen (1997).

de “duplo”, um dos factores apontados por teóricos ao longo das últimas duas décadas para o enraizamento da fotografia na dimensão espectral (Barthes 1979; Allen 1987; Gunning 1995; Batchen 2001; Chéroux 2005). No entanto, o contexto do aparecimento da “fotografia espírita” e de práticas discursivas que reivindicam a relação da fotografia com o invisível enraíza-se, como veremos, na sua dimensão apodíctica e, contrariamente ao que se poderia pensar, não vai ao encontro dessa dimensão, intensamente explorada na literatura oitocentista, da assombração provocada pela ideia do “duplo”.

Barbara Allen, antropóloga, relata num artigo pioneiro (Allen 1987) um conjunto de histórias sobre a suposta aparição de imagens fotográficas de pessoas já falecidas nos vidros das janelas. Trabalhando a partir de uma colecção de excertos de jornais do século XIX e princípio do século XX, reunidos na “Henry Splitter Collection” (colecção instalada no Arquivo da Califórnia e do Folclore do Oeste na Universidade UCLA), procurou analisar a recorrência destas histórias e a relação das mesmas com o facto de a fotografia constituir uma novidade tecnológica à época, novidade pouco dominada pelo cidadão comum e, pelos aspectos enunciados em cima, envolta numa aura mágica, associada ao “revelar de uma imagem” a partir de um ambiente de escuridão. Dessa preciosa colecção constam milhares de fragmentos sobre a vida no Oeste, tendo sido esta a base do estudo de Allen acerca do “boato” sobre as fotografias nas janelas. De acordo com Allen e outros autores citados pela mesma, a ocorrência desta notícia dataria de 1870, mas Rolph Krauss (1996), no seu estudo genealógico da relação entre imagem, auras e fantasmagoria, noticia um número do *Revue Spiritualiste*, um jornal francês espírita que funcionou entre 1858 e 1869, onde se registam dois casos muito anteriores em que “Espíritos Deixam as suas Marcas Fotográficas no Vidro e no Papel”. O primeiro caso teria acontecido em 1858, em Dijon. O retrato de um tal Mr. Badet teria aparecido subitamente, oito meses depois da sua morte, na janela da sua casa, na mesma janela através da qual ele costumava observar, sentado, o movimento da rua, tendo causado o facto tal perturbação, que a família removeu o vidro da janela. Um segundo caso passara-se perto de Paris, onde um conde polaco vivia com a mulher e os seus três filhos. Tendo ficado viúvo, decidira mudar-se, mas quis tirar uma fotografia da casa antes de partir com os seus três filhos e o pessoal. Na fotografia aparecia uma figura “a mais”. Quando examinaram mais de perto perceberam que era uma figura feminina, que surgia transparente por detrás da janela. A família interpretou esta figura translúcida como uma última aparição da mãe junto dos seus entes queridos. O jornal comentava o sucedido entre o divertido e o suspeito,

concluindo: “Quem pode ter conhecimento acerca de todas as possibilidades e acerca do que ainda nos está reservado descobrir?”².

Na verdade, o contexto de aparecimento da fotografia (nesse quadro de convivência entre ciências naturais, baseadas na observação e indução, e ciências mais formais, baseadas na matemática e em modelos abstractos – para estudar fenómenos luminosos, radiações, etc.) é também o contexto do aparecimento do espiritismo, religião com origem nos Estados Unidos, numa época em que o criacionismo cristão era posto em causa pelo darwinismo e em que a secularização da cultura ocidental caminhava a passos largos. As notícias acima referidas sobre imagens nas janelas são um primeiro sinal do que viria mais tarde a tornar-se uma prática relativamente recorrente de “capturar fantasmas” e outras formas supostamente invisíveis ao olhar comum.

Originalmente o espiritismo parece ter começado numa fantasia adolescente de duas irmãs (as irmãs Fox), que em 1848 afirmaram ouvir batidas muito semelhantes às do telégrafo de Morse (patenteado em 1844) na sua casa de Rochester, sem nenhuma explicação aparente. Na explicação que encontraram, seria o espírito de um homem assassinado e enterrado debaixo daquela casa que estaria a reclamar justiça; esta história parece estar na base de uma religião que se espalharia pelos Estados Unidos e pelo mundo inteiro, tendo por base a ideia de possibilidade de comunicação para além da morte e estendendo-se, mais tarde, aos estudos de telepatia, de leitura de pensamentos e outras variantes (Harvey 2007).

Outras histórias surgiram relacionadas com a presença de sombras suspeitas nas imagens, mas, de acordo com diferentes fontes, só em 1861, com William Mumler, um pacato gravador de Boston, a fotografia espírita viria a ter um impulso abertamente decidido e profissional. William Mumler trabalhava como gravador numa reputada firma de joalheria de Boston,

² Krauss 1996, 99-100. Para Allen, este género de reações alinha-se com a recepção de outras tecnologias que surgiram ao longo dos séculos XIX e XX, e cuja “caixa negra” era muito pouco transparente aos olhos do cidadão comum. Allen refere os casos, no século XX, dos boatos sobre ratos nas cadeias alimentares do género Kentucky Fried Chicken, ou dos malefícios do microondas, realidades cujo funcionamento tecnológico ou a invisibilidade do processo de fabrico originam várias espécies de temores e de fantasias. Estudos mais recentes, sobretudo a partir da década de 1990, têm trazido à investigação a recepção de diversas tecnologias de comunicação, nomeadamente não só da fotografia como do telefone, da rádio, do cinema, da televisão. Com base em notícias ou na análise das produções literárias vernáculas ou mais eruditas, os estudos mostram como essas novidades tecnológicas suscitaram as mais elaboradas fantasias. Cf. Enns 2008 e Sconce 2011.

onde era muito considerado. Num dia de Março de 1861 dirigiu-se ao *atelier* de um amigo, com o intuito de se iniciar na fotografia, técnica da qual era completo desconhecedor. Começou por um auto-retrato, focando a cadeira vazia a seu lado, mas, ao revelá-lo, descobriu que a sombra de uma jovem o ladeava. Mostrando a fotografia ao amigo, este reconheceu o efeito como o de um “fantasma” e aludiu humoristicamente à sua possível ilustração/prova da nova religião nascente, o espiritismo. Intencionalmente ou não, a imagem acabou publicada num jornal espírita de Nova Iorque e, a partir daí, a clientela abateu-se sobre o estúdio de Mumler pedindo um retrato com os seus entes queridos e defuntos³.

O fundamental nesta aliança entre fotografia e espiritismo, aliança muito contestada por alguns sectores das Sociedades Espíritas inglesa e americana pelo seu carácter evidentemente fraudulento, era o estatuto de verdade da fotografia, associado ao médium desde a sua invenção. Neste sentido, a fotografia dos espectros afastava-se radicalmente de qualquer pretensão estética – pretensão que marcou também grande parte da prática fotográfica do século XIX –, aproximando-se muito mais do seu carácter “pobre”, objectivo e documental. James Coates, que no início do século XX publica um resumo da actividade espírita fotográfica, sublinha isso, especificamente, tal como Georgia Houghton, Alfred Wallace e outros no seu tempo:

As fotografias psíquicas não se prestam a tratamentos artísticos, estando o retrato mesmo fora de questão. São predominantemente não-artísticas, fazendo pouca justiça quer aos retratados quer aos “extras” psíquicos. As que são realizadas com máquina ficam frequentemente sobre-reveladas, para que se consiga mais nitidez nos “extras” e não se prestam a uma boa definição dos meios-tons. Não há outra hipótese; são o que são. (Coates 1906, 6)

O mesmo comentava Houghton, a propósito do seu incipiente mas entusiástico resultado, a primeira vez que tentara realizar, no *atelier* de Hudson, um retrato seu com “espíritos”: “eles são decididamente um fracasso no que diz respeito a retratos de mim, porque já era tarde e as luzes e sombras tornam-se muito densas, mas considero que cada uma delas possui um grande valor pelo seu significado espiritual” (Houghton 1882, 4).

³ Toda esta história é contada, autobiograficamente, pelo próprio, num opúsculo onde se procura defender das acusações de fraude. O texto completo foi editado numa antologia de diversos textos sobre a questão por Louis Kaplan (2008).

Traill Taylor, presidente por vários anos da Photographic Society de Londres, declarava, por sua vez, que “as figuras psíquicas se portavam mal”:

Umam surgem focadas, outras não; algumas estão iluminadas pela direita, enquanto o retratado vivo está iluminado pela esquerda; umas são agradáveis, outras não; umas monopolizam a maior parte da placa, quase obliterando os modelos vivos; outras surgem como se se tivesse pendurado por detrás do modelo uma fotografia em muito mau estado ou um bocado de outra fotografia. Mas eis aqui a questão. Nenhuma destas figuras que surge tão claramente nas placas tinha sido vista sob qualquer forma durante o período de exposição. Do ponto de vista pictórico elas são péssimas, mas como vieram ali parar? (*apud* Gettings 1978, 7)

Se o fascínio exercido pelas primeiras fotografias se exercia sobre a capacidade de objectivação do real na fotografia, o que interessa na fotografia de espectros é a capacidade desta em registar, objectivamente, “formas invisíveis à visão normal, e formas que indicam a presença do desconhecido, de seres inteligentes que de alguma forma controlam as formas fotografadas” (Beattie 1873, 325).

Vale a pena lembrar aqui Bazin, no seu texto “Ontologia da imagem fotográfica”. Bazin (1945, 11) sublinhava então que a fotografia obedecia a “uma necessidade não estética, mas psicológica, de substituição do real pelo seu duplo”, necessidade cujas raízes só se podiam encontrar “na mentalidade mágica”. A oposição induzida por Bazin, entre o “estético” e o “psicológico”, em si mesma tão sugestiva quanto complexa, sublinha uma característica ontológica determinante na recepção da fotografia, que permitiu tão diversas aplicações: o seu carácter indexical e referencial. Como vemos, a fotografia espírita funcionou alegadamente como prova laboratorial, experimental, para que a ciência do paranormal pudesse, melhor do que por meio de qualquer argumento, impor-se. E é esta força de verdade que se sobrepõe, como “um estranho sortilégio” (Gronowski 1999), a qualquer valor composicional, estético, proporcionado pela câmara fotográfica.

Por outro lado, e como salientava Terry Castle (1988), no último quartel do século XIX ocorre também, paralelamente à cultura neo-gótica de fascínio pelo fantasmagórico ou de culto da assombração, aquilo que designa por “fantasmagorização da mente”. Os estudos de psicologia que se desenhavam desde o início do século vão desdobrar-se em múltiplas correntes que estudam a atenção e a percepção, o delírio, os automatismos psicológicos, a irracionalidade da mente humana, valorização do sonho. Neste panorama

epistemológico tem lugar de destaque a Psicanálise freudiana com o seu estudo dos fantasmas inconscientes e a valorização do sonho como elemento interpretativo da mente.

Esta *fantasmagorização* da mente, da atenção aos espectros no interior do sujeito, à sua vida íntima e secreta, é também uma via que, tal como o espiritismo, conduz à dissolução das fronteiras entre o material e o imaterial, o interior e o exterior. A representação da doença mental, do delírio, do distúrbio de consciência tem pontos muito semelhantes com a representação do transe do médium (normalmente o médium é uma mulher, e a histeria é, inicialmente, considerada uma doença de mulheres). Mas, se os médiuns e a crença espírita procuram a sua afirmação pela exibição (a sessão pública ou *séance*) e pela prova (fotográfica, em último caso), a Psicanálise freudiana instaura-se no segredo do divã, lugar da nostalgia vitoriana da rememoração, e a representação da mente assenta na escrita científica e na palavra, não na visualidade. Este é um aspecto interessante dos dois modelos de aproximação aos fantasmas da mente (a Psicanálise e o ocultismo), revelando a preferência do último pela dimensão não verbal (a imagem, o espectáculo visual, com muito em comum com o espectáculo de feira e/ou de magia [Gunning 1995]), enquanto a Psicanálise, interessando-se pelos meandros do trauma e do recalçamento, investe muito mais no seu desdobramento pela palavra lógica. A este paralelismo deve acrescentar-se ainda, como já referido no início, a exploração, por parte da Física, de um grande leque de radiações, que levou alguns eminentes cientistas a estabelecerem eles mesmos uma continuidade, ou *comensurabilidade* – para utilizar um termo de Thomas S. Kuhn –, entre o paradigma espírita e o paradigma de explicação das radiações como as de raios catódicos, magnetismo, electricidade, etc.

Assim, se a fotografia serve aos espectros, quer na sua relação com o espiritismo, quer na sua relação, já no século xx, com as sessões de médiuns e com a representação visual da mente, que se transmitiria automaticamente para a chapa fotográfica, é porque ao *interesse pelos espectros* não corresponde um imperativo de conhecimento mas sim de *pathos*, de emoção convulsiva, que encontra na representação visual a positivação condensada do seu desejo.

Finalmente, nos espectros tal como na fotografia, podemos encontrar uma lição para o século xxi, e que Derrida já enunciava no seu pequeno texto sobre as ambivalências de Freud face ao ocultismo, *Télépathie* (Derrida 1988). Essa lição é a da necessidade de manter a coexistência entre um mundo científico e racional e um mundo onde a lógica não é binária dando como exemplo o próprio Freud e o seu interesse pelo ocultismo; esta convivência

com o contraditório e com o absurdo, com o que nos escapa, que permanece secreto e impossível de provar mas também de contestar é o grande desafio da cultura contemporânea, cercada pelo mito da transparência e da racionalidade total (o mito da equação entre ciência e felicidade, por exemplo). Lição que estava implícita no texto de Oscar Wilde com o qual comecei este texto: Mr. Otis, americano e pragmático, não acreditava em fantasmas, mas se este aparecia, já agora oferecia-lhe um óleo para não fazer barulho com as correntes...

Esta é a razão fundamental que justifica a ocorrência dos espectros e das suas imagens na era contemporânea, a *era digital* e da *internet*: a digitalização das imagens analógicas coloca-as no quotidiano como “fantasmas do passado”, assombrações no verdadeiro sentido do termo: enquanto o *snapshot* em papel nos relembra, como dizia Barthes, a morte (a fotografia suspende o tempo e aponta para o fim do objecto representado, com o seu passado, e por isso Barthes dizia que ela tinha sempre alguma coisa de “regresso dos mortos”); a fotografia digital, efêmera, transitória, está, como outros dispositivos de imagem, num permanente movimento, num fluxo. As imagens são fugidias (e não essencialmente o retrato de momentos fugidios), pelo que os efeitos “tétricos” de que falavam Barthes ou Philippe Dubois, como também Christian Metz e Siegfried Kracauer, se dissolvem numa proliferação contínua e emaranhada. A fotografia já não é a linguagem da enunciação da morte mas a do seu recalamento. Não deixa por isso de ser um objecto inquietante, desafiador da racionalidade e da transparência do mundo: estando em todo o lado, transportando todas as coisas visíveis e invisíveis, capturando através de drones e de outras tecnologias auto-comandadas o recôndito do mundo, devolve-nos uma realidade sobre-exposta, que parece não ter avesso. Mas é nesse não avesso, nessa ideia de clareza e hiper-visibilidade que se insinua de novo o *estranho* e *familiar*, como se do corpo físico do mundo ficassem apenas estes fragmentos de aparência espectral. São imagens de coisas não vistas, não sentidas, de coisas que nunca iremos ver, e que diariamente nos aparecem envoltas na ideologia da transparência (e da onipotência) (Byung-Chul Han 2012).

A relação entre o século xx e a fantasmagoria tomou caminhos diferentes, mas sempre presentes numa espécie de sub-cultura científica, em grande parte motivada pela vulgarização da teoria cibernética e do seu slogan “tudo comunica”. No mundo contemporâneo, é na arte que encontramos essa possibilidade de vislumbrar uma lógica que contrarie a crença na racionalidade absoluta da ciência, pelo que muitos artistas do final do século xx e do

século XXI têm ido buscar inspiração no mundo oitocentista, a esse período onde se exploravam os limites do pensamento racional por todos os meios ao alcance. A fotografia surgia, nesse contexto, como hoje por outras formas, como um objecto em si mesmo espectral, já que desafia qualquer lógica binária. Encerra em si mesmo, de forma obscura (aqui volto a lembrar Barthes), a *contradição* e a *opacidade*.

Referências

- ALLEN, Barbara. 1982. "The 'Image on Glass': Technology, Tradition, and the Emergence of Folklore". *Western Folklore* vol. 41, n.º 2 (Abril 1982): 85-103.
- BARTHES, Roland. 1980. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BATCHEN, Geoffrey. 2001. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Londres: The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey. 1997. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Londres: The MIT Press.
- BEATTIE, John. 1883. "Spirit Photography". *British Journal of Photography* (11 de Julho): 325.
- HAN, Byung-Chul. 2012. *The Transparency Society*. Standord: Standford University Press.
- CASTLE, Terry. 1988. "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie". *Critical Inquiry* vol. 15, n.º 1 (Outono): 26-61.
- COATES, James. 1906 [1911]. *Seeing the Invisible: Practical Studies in Psychometry, Thought Transference, Telepathy, and Allied Phenomena*. Londres: Fowler.
- DERRIDA, Jacques. 1988. "Télépathie". In *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, pp. 237-270.
- ENNS, Anthony. 2008. "Mesmerismo, fotografia e Hawthorne". *Revista de Comunicação e Linguagens – Fotografia(s)*, 39: 83-96.
- FISCHER, Andreas A. e Veit LOERS (eds.). 1997. *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Ostfildern, Ruit: Cant.
- GETTINGS, Fred. 1978. *Ghosts in Photographs: The Extraordinary Story of Spirit Photography*. Nova Iorque: Harmony Books.
- GUNNING, Tom. 1995. "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick films and Photography's Uncanny". In Patrice Petro (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 42-71.
- HARVEY, John. 2007. *Photography and Spirit*. Londres: Reaktion Books.
- HOUGHTON, Miss Georgiana. 1882. *Chronicles of the Photographs of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*. Londres: E. W. Allen.
- KAPLAN, Louis. 2008. *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KRAUSS, Rolf. H. 1996. *Beyond Light and Shadow*. Munique: Nazraeli Press.

- JAY, Bill. 1991. *Cyanide & Spirits: An Inside-out View of Early Photography*. Munique: Nazraeli Press.
- MUMLER, William. 1875. *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit Photography*. Nova Iorque: edição do autor.
- SIDGWICK, Eleanor. 1891. "On Spirit Photographs: A Reply to Mr. A. R. Wallace". *Proceedings of the Society for Psychical Research*, 7: 268-289.
- TALBOT, William Henry Fox. 1844 [1984]. *The Pencil of Nature*. Nova Iorque: Da Capo Press.
- TISSANDIER, Gaston. 1874. *Les Merveilles de la photographie*. Paris: Hachette.

AZEVEDO NEVES E A MÁSCARA D'UM ACTOR

CIÊNCIA, TEATRO E CULTURA VISUAL

*Filipe Figueired**

Azevedo Neves¹ (1877-1955) é certamente uma das figuras que, na realidade portuguesa, melhor protagonizou o espírito positivista. Tendo desenvolvido parte da sua formação na Alemanha, foi médico, professor, fundador e director do Instituto de Medicina Legal de Lisboa (1911-1947) e dirigente de diversos organismos médicos; foi deputado às Cortes, vereador da Câmara Municipal de Lisboa, Ministro do Comércio e Ministro dos Negócios Estrangeiros. Na medicina, especializou-se em anatomia e medicina legal, o que lhe permitiu reconhecer a importância dos estudos fisionómicos bem como aderir ao espectro da teoria da expressão das emoções que tão bem explora na obra *A Máscara d'um Actor: Cabeças d'Expressão* (1914). Tal como Duchenne ou Charcot haviam feito, Azevedo Neves recorreu aqui à imagem, à fotografia, em particular, como instrumento de trabalho e de investigação, tal como faria no seu *Guia de Autópsias* (1915) onde usaria desenhos de A. Verissimo e C. Nunes, a partir de fotografias de Feyo e Castro² e de Manuel Victor Guerreiro e ainda gravuras de Bordalo Pinheiro e Lallemant³, ilustrando assim

* Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

¹ Biografia de Azevedo Neves em Anón., “A máscara dum actor”, *Ilustração Portuguesa* 422 (1914): 367-368, e contribuidores da Wikipédia (2014), na entrada relativa a “João Alberto de Azevedo Neves”.

² Feyo e Castro (1877-1937) foi Cirurgião e Director do primeiro “Gabinete” de Radiologia, em 1901, no Hospital Real de S. José, em Lisboa, onde trabalhara como estudante, conforme AA.VV., “João Alberto Pereira de Azevedo Neves”, *Perfil biográfico dos Professores Catedráticos da Faculdade de Medicina de Lisboa* <<http://www.fm.ul.pt/pub/2010/links/pdfs/JoaoAPANeves.pdf>>, acessado a 27-08-2014.

³ Talvez se trate de Luciano Lallemant (1863-1929), colaborador artístico de *A Ilustração Portuguesa: Semanário: Revista Literária e Artística* (1884-1890) e *A Imprensa: Revista Científica*,

as suas lições. No entanto, o aspecto crucial no trabalho de Azevedo Neves foi ter sabido cruzar as fronteiras da ciência e, em particular, da medicina, ao encontro de um universo mais vasto.

OS ESTUDOS FISIONÓMICOS E A TEORIA DA EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES

No contexto europeu da segunda metade de oitocentos, os estudos fisionómicos⁴ tinham encontrado no trabalho do actor uma matéria particularmente interessante para ensaiar as suas observações. Já Darwin, no seu tratado *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, referia que: “Poucas pessoas, sem alguma prática, têm a capacidade de mobilizar voluntariamente os seus ‘músculos da tristeza’; mas após repetidas tentativas, um considerável número é bem sucedido, enquanto outros nunca conseguem”⁵ (1872, 183), o que justificava ser o actor o aliado por excelência do fisionomista, porque está treinado na voluntária estimulação dos seus músculos faciais.

Outro exemplo interessante é o do antropologista florentino, Paolo Mantegazza, que, inspirado por Duchenne e Darwin, desenvolveu vários estudos fisionómicos com recurso à fotografia, numa colaboração que manteve com o fotógrafo Giacomo Brogi, e cuja obra mais emblemática foi o *Atlante della espressione del dolore* (1876). É curioso o facto de este autor, apesar de cientificamente contestado, pela sua posição naturalista ortodoxa, ter tido um enorme acolhimento em Portugal: logo nas primeiras décadas do século xx foi traduzida mais de uma dezena de obras suas para português. Os ecos da obra de Mantegazza vão-se ouvindo ao longo da primeira metade do século xx, ora nos contextos do teatro, ora nos espaços da fotografia.

Literária e Artística (1885-1891). Foi vogal, juntamente com Costa Mota (tio), Francisco Carlos Parente, Rosendo Carvalheira, Conceição Silva e D. José Pessanha, da direcção do Grémio Artístico de que foi presidente Veloso Salgado. Foi tesoureiro da Assembleia Geral da Sociedade Nacional de Belas Artes. Rafael Bordalo Pinheiro apresentou um retrato de Lallemant na Exposição individual no Salão do Diário de Notícias, em 1904, e outros nas 3.ª e 4.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes (Cf. Elias 2002, 34-37).

⁴ A propósito da utilização da fotografia nos estudos fisionómicos de final do século xix, veja-se a obra de Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

⁵ Tradução livre. No original: “Few persons, without some practice, can voluntarily act on their grief-muscles; but after repeated trials a considerable number succeed, whilst others never can.”

O actor Tomás Vieira, nas suas memórias, refere que “O Chaby sofre duma tara que, quem a quiser conhecer a encontra profusamente descrita e desenvolvida no livro de Paulo de Mantegazza, ‘O amor dos homens’, a páginas 128 a 131” (Vieira 1967, 452). Noutro caso, segundo Emília Tavares, nos anos de 1940 Mantegazza é ainda uma referência estética para o fotógrafo João Martins (Tavares 2009, 60). Contudo, o entendimento que Mantegazza teve da fotografia não foi sempre o mesmo. Em 1876, no seu *Atlante delle espressioni del dolore*, Mantegazza ressalta o valor científico das imagens recolhidas na obra, por serem, diz, “verdadeiras e fiéis reproduções da natureza” distinguindo-as de outras que pudessem ser feitas com modelos ou artistas dramáticos porque “exageram quer quando idealizam e falsificam a natureza, quer quando comovem o coração dos espectadores que os contemplam, ou inspiram o pintor ou o escultor que deve reproduzi-los”⁶ (*apud* Chiarelli 2002, 98).

No entanto, como diz Cosimo Chiarelli:

a prática mantegazziana desenvolve-se numa contínua oscilação entre a crença nas grandes possibilidades do *medium*, e a frustração, ainda que nunca declarada oficialmente, pelos poucos resultados obtidos com a fotografia de indivíduos reais sujeitos a estímulos dolorosos, desilusão essa que se repercute no abandono da fotografia a favor do desenho pelos sucessivos estudos aplicados à fisiologia.⁷ (2002, 94)

Ainda de acordo com o mesmo autor, Chiarelli, e apesar da desconfiança manifestada inicialmente, Mantegazza terá iniciado pesquisas no sentido de explorar o potencial científico das expressões protagonizadas por actores. Um dos casos mais conhecidos é aquele que desenvolve com Maurizio Leigheb, actor praticamente ignorado, e que resulta na prancha, de fotógrafo anónimo,

⁶ Tradução livre. No original: “esagerano anche quando idealizzano e falsano la natura, anche quando commuovono il cuore degli spettatori che li contemplano, o ispirano il pittore o lo scultore che deve riprodurli.” Paolo Mantegazza, *Atlante della espressione del dolore*, *apud* Chiarelli 2002, 98.

⁷ Tradução livre. No original: “la pratica mantegazziana si muove in una continua oscillazione tra la fiducia per le grandi possibilità offerte dal mezzo, e la frustrazione, anche se mai dichiarata ufficialmente, per gli scarsi risultati ottenuti con le fotografie prese dal vero sui soggetti sottoposti a stimoli dolorosi, delusione che si ripercuote nell’abbandono della fotografia in favore del disegno per i successivi studi applicativi alla fisiologia”.

Tre gradi della collera, tre gradi di sorpresa ironica, tre gradi del riso espressi dall'artista Leigheb, de 1890⁸.

MANIFESTAÇÕES DA TEORIA DA EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES E O TEATRO EM PORTUGAL

Em Portugal, o tema das teorias fisionómicas vinha adquirindo importância desde finais do século XIX e começa a ganhar visibilidade junto do grande público através da imprensa⁹, onde a demonstração das capacidades de modelação fisionómica alcança algum destaque.

A revista *Branco e Negro*, por exemplo, iniciou em 1896 uma rubrica precisamente dedicada ao tema a que chamou *Estudos Fisionómicos*. Iniciou esta secção com a série dos *Chapéus* do actor Vale (Anón. 1896, 11-13) e continuou no ano seguinte, em 1897, com outros dois artigos: primeiro, com um conjunto de imagens do actor Taborda (Anón. 1897b, 23-28); depois, com o artigo “O actor Augusto Rosa na poesia ‘O Melro’, de Guerra Junqueiro” (Anón. 1897a, 118-123). Em 1898, ainda outros dois artigos daquela rubrica são dedicados aos actores Rosa Damasceno (Anón. 1898a, 290-291) e Eduardo Brasão (Anón. 1898b, 360-361) e ainda um outro dedicado ao estudo fisionómico de um palhaço.

Um contributo para o entendimento da arte dramática, assente numa matriz positivista e naturalista, acaba por ser dado no início do século XX, com a luta por uma renovação do seu ensino. Conforme sublinha Luís Gameiro, após a implantação da República, num “ambiente de nova vontade política e de renovação de ideias, é instituída, por Decreto com força de Lei de 22 de Maio de 1911, a Escola da Arte de Representar” (Gameiro 2014, 58), a que não é alheia a acção do actor, encenador e professor António Pinheiro. Num texto que integrara na publicação *Theatro Portuguez*, e a que chamou “Vocação e Arte – para ser actor não basta ter vocação, é preciso ter arte”, António Pinheiro defende que na formação do actor “[é] indispensável o

⁸ Anón. *Tre gradi della collera, tre gradi di sorpresa ironica, tre gradi del riso espressi dall'artista Leigheb*. Serie di nove stampe all'albumina montate su cartone (inv. 7956-7964): Archivio Fotografico Storico del Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze. Reproduzido em Chiarelli 2002, 101.

⁹ Por exemplo, um artigo publicado na *Ilustração Portuguesa*, em 1907, intitulado “O medo é uma doença?” e que dedica uma secção à “Fisiologia de um sentimento – pode-se morrer de medo?”, reproduzindo uma das famosas fotografias de Duchenne, dava conta da familiarização com estas teorias no contexto nacional. Cf. Anón. 1907, 46-51.

estudo, a observação e a dedução, factores intermediários, que regendo o Génio, se emancipam na Idealização, dando então à obra o cunho de Grandioso e Sublime” (Pinheiro 1909, 60). A preocupação com a fisionomia como instrumento de construção das expressões das emoções era já uma das preocupações deste actor na sua obra de 1909, onde critica a falta de estudo do actor que faz a sua carreira “*decorando os papéis* sem cuidar do que seja uma *individualidade*, atirando-se às paixões por meio de gritos e berros, esbracejando em vez de gesticular, pintando a cara para fazer *tipos* sem cuidar do que seja a *fisionomia*” (1909, 63). Lamentava, então, que o actor não problematizasse como

[c]uidar da individualidade da personagem, das expressões fisionómicas que terá de dar às emoções que essa individualidade experimenta, estudar-lhe o temperamento e o carácter, articular, respirar a tempo, salientar as palavras que determinam o valor da frase, procurar as inflexões justas, verdadeiras e humanas. (1909, 63-64)

É, pois, com esse objectivo que António Pinheiro defende, para a formação do actor, no Conservatório, a criação de cadeiras, entre outras, de Mímica e Pantomima, Psicologia, Anatomia Artística e Caracterização (1909, 109). No quadro da remodelação curricular republicana, pelo decreto supra-referido de 22 de Maio de 1911, Pinheiro viria a assumir a regência de uma das cadeiras cuja criação tinha requerido ao Ministro do Interior, António José de Almeida: a cadeira de “Estética e Plástica Teatral” (Gameiro 2014, 65-67). Tratava-se de uma cadeira importante que integrava um vasto programa com temas como “Noções Sumárias de Anatomia Plástica”, “Mímica”, “Pantomima” ou “Caracterização”. Para acompanhamento dos estudos, Pinheiro preparou a sebenta *Estética e Plástica Teatral* com o subtítulo “Lições escolhidas, compiladas, traduzidas e anotadas conforme o programa oficial da 5.^a cadeira da Escola da Arte de Representar” e cujo primeiro volume se ocupava de “Noções sumárias de anatomia plástica – Fisionomia e expressão fisionómica – Mímica – Pantomima – Caracterização”. A perspectiva de Pinheiro era a de promover o estudo da anatomia, mas ressalva, “não [...] como o fazem os médicos, mas como o devem fazer os artistas, afim de, facilmente, poderem perceber todas as condições segundo as quais se pode modificar toda a parte plástica do corpo humano” (Pinheiro 1926, 10).

Conforme refere Gameiro, “António Pinheiro propõe a ‘observação minuciosa e prática dos movimentos’, a cada um atribuindo um ou mais

significados provocados por emoções ou sensações: cabeça, tronco, ventre, ombros, braços, mãos, pernas e pés”, seguindo-se o mesmo “tipo de observação para os movimentos do rosto: face, nariz, língua, maxilas, sobrancelhas, lábios e olhos” que se completa, numa terceira parte, com a “‘observação minuciosa de movimentos das mãos’: gestos indicativos, gestos descritivos e gestos activos” (Gameiro 2014, 71). Nas partes seguintes, o autor prossegue o mesmo objectivo, agora dedicando-se à mímica e à pantomima.

AZEVEDO NEVES E A MÁSCARA D’UM ACTOR

No teatro, em torno da figura de Augusto Rosa, Azevedo Neves encontrou o território adequado ao ensaio das teorias fisionómicas e da expressão das emoções que contaminaram o pensamento na viragem do século XIX para o XX.

Para Azevedo Neves, são as expressões de Augusto Rosa que estimulam a sua observação clínica sobre a “máscara”. É disso que se ocupa nesta obra, com mais de duzentas e sessenta páginas, analisando os retratos do actor, numa articulação clara entre texto e imagem, competindo a cada um deles um espaço e papel autónomos. Aqui, as imagens não são meras ilustrações mais ou menos sintónicas com o texto; elas são o objecto de trabalho a partir do qual o discurso textual se constrói e se justifica, o que evidencia a modernidade deste projecto editorial.

Reproduzidas como fotogravuras pelo gravador Pires Marinho, as imagens apresentam-se, materialmente, como peças autónomas, coladas nas folhas do livro e a maioria delas – com excepção para aquelas de carácter biográfico e poucas mais –, são enquadradas com uma moldura desenhada, espessa, com motivos geométricos e, nalguns casos, figurando pequenas máscaras.

Embora os retratos fotográficos do actor Augusto Rosa – sessenta e seis imagens extratexto, maioritariamente da autoria de Bobone e de Furtado & Reis e das quais vinte e duas são reenquadramentos em *close-up* – constituam o elemento mais determinante da natureza deste livro, outros aspectos aparentemente menores não devem ser descurados. A saber: um enorme conjunto de desenhos de máscaras e expressões de Roque Gameiro que pontuam toda a edição, reproduções de quadros a óleo de Rafael Bordalo Pinheiro retratando o actor Augusto Rosa, bem como um conjunto de gravuras de inspiração clássica e, ainda, a reprodução de quatro peças em terracota da Grécia Antiga.

Apesar de tantos elementos distintos, está longe de ser um amontoado caótico: cada objecto tem o seu lugar bem definido na arquitectura do livro.

Azevedo Neves inicia o prefácio com a reprodução de uma escultura em terracota em que Eros conduz a máscara de Baco num carro romano (Neves 1914, xiii), dando assim o mote à narrativa que se segue. A fechar o prefácio, é a vez de uma mulher examinar a máscara de um actor, não deixando dúvidas de que aquilo que se passará de seguida é uma análise minuciosa da máscara e das suas possibilidades de significação.

Depois de saltar os índices, eis que se chega ao miolo do livro, designado de “Expressões” e somos recebidos por dois divertidos “actores cómicos”, também em terracota, caminhando de frente para o observador e ostentando as suas máscaras, assumindo assim a abertura dos jogos de leitura. Após o longo desfile de personagens e máscaras que se lhes segue, voltaremos a encontrar os mesmos dois cómicos actores, desta feita, de costas, encerrando o livro.

Estas quatro imagens funcionam como referências fundamentais para filiar os retratos de Rosa numa pesquisa antiga que é a da máscara como dispositivo de representação das emoções. Enquanto as duas primeiras imagens, balizando o prefácio, permitem ganhar consciência do objecto máscara, através da sua coisificação, matéria autónoma e observável, definindo assim os termos do discurso em que o livro assenta, as duas outras imagens, dispostas no início do texto e no seu final, servem para introduzir e concluir o referido discurso em torno dos retratos de Augusto Rosa e das suas *máscaras*.

E porque se trata de máscaras, estas vão aparecendo ao longo do livro em desenhos de Roque Gameiro num esforço de fixação de expressões e lembrando o propósito da reflexão, bem como acontece com as restantes ilustrações também do mesmo artista.

A MÁSCARA D'UM ACTOR: UM ATLAS DA EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES

A partir dos diversos retratos do actor Augusto Rosa, no desempenho de várias personagens, Azevedo Neves elegeu um conjunto de dezanove situações emocionais que analisa ao longo do livro, da responsabilidade de dois fotógrafos – Bobone (19) e Furtado & Reis (24) – e um desenhador – Roque Gameiro (4). Muitos destes estados emocionais são de grande complexidade e compõem-se de mais do que uma simples emoção:

Calma – Tranquilidade	Comprometimento – Enleio
Recolhimento – Oração	Ódio – Rancor
Contemplação – Êxtase	Energia – Confiança em si próprio
Reflexão	Malícia – Riso malicioso
Meditação – Contenção de espírito	Impertinência
Atenção – Ouvir	Orgulho – Desprezo – Impertinência
Saudação	Dor – Angústia
Riso falso	Cólera – Ameaça
Alegria	Cólera – Indignação
Dissimulação – Perfídia – Humildade	

Apesar da modernidade revelada no uso das imagens, quer no seu propósito científico, quer no modo sistemático como o faz, Neves não põe de lado o recurso ao texto que o actor *diz*, como garante da leitura que faz sobre os retratos. Todas as imagens são legendadas com uma frase citada do texto de referência e Azevedo Neves não só se refere ao momento da representação como reflecte acerca da narrativa de cada uma das peças de modo a conseguir justificar as emoções representadas pelo actor, só passando depois a dissecar os retratos de modo a encontrar-lhes as evidências científicas de um determinado estado emocional.

É, pois, nesta triangulação – texto, actor e imagem – que Neves se baseia para produzir a sua interpretação marcada por uma abordagem vincadamente científica, que empresta ao desfile de emoções um carácter simultaneamente técnico e clínico e cuja análise “áspera e impregnada de uma anatomia técnica, fastidiosamente árida”, como o autor reconhece no Prefácio, procurou temperar com “uma resenha da personagem representada, esclarecendo a psicologia e o modelado do gesto; lim[ou] a parte anatómica, tornando-a acessível a todos” (1914, xv e xvi).

Mas é importante notar aqui que, ao assumir como objecto da sua análise a fotografia e a sua relação com uma determinada emoção representada, e ao evocar o contexto dessa mesma representação teatral para a explicar, o autor estabelece com todo o rigor dois planos de interpretação distintos, produzindo, assim, uma análise em torno da representação de uma representação.

De forma muito significativa, Neves inicia o seu texto, no prefácio da obra, com a expressão “[n]ão vou meter foice em ceara alheia...”, assegurando que não entraria em domínios que não o da sua especialidade. É, pois, na condição de médico que prometia falar sobre “anatomia, analisando as expressões

plásticas de grandes sentimentos”, justificando que “[u]m dia, ao examinar fotografias retratando Augusto Rosa em alguns dos seus papéis, impressionou-[o] a variedade de expressões que se [lhe] depararam” (1914, xv e xvi). Dizia que essas imagens lhe pareciam “estampas de um tratado de mímica, reproduzidas de quadros e de estátuas de diferentes mestres, tão perfeita era cada uma e tão diversas se mostravam umas das outras” (1914, xv).

Produziu, então, “uma série de nótulas a que os desenhos, expressamente feitos pelo professor Roque Gameiro, e as ampliações fotográficas, retocadas por este ilustre aquarelista, prestam toda a clareza” (1914, xvi). Deixava, assim, dizia, um “subsídio para os que se consagram à anatomia plástica, às artes do desenho e à arte de representar” (1914, xvi).

Era, sem dúvida, um elogio das qualidades artísticas de Augusto Rosa que

[t]ransforma-se a si próprio e, pelo arranjo dos músculos, pelo rigor do trajar, e pela escolha da caracterização, que melhor exprima e acentue os efeitos e as minúcias da sua mímica excepcional, modela a sua carne, verdadeira argila em mãos de estatuário, figurando a dor, a cólera, o orgulho, a hipocrisia, o desprezo... (1914, xvi)

apesar de não ser, segundo Neves, nem anatomista nem pintor nem escultor, “reúne a ciência e a arte, que a esses pertence” (1914, xvi). Refere, a propósito de um retrato no papel de Simão Peres, na peça *D. Afonso VI*, que “[o] grande actor consegue, dos músculos do rosto, absolutamente tudo quanto quer!” (1914, 81). Sempre cortês para com o actor, salienta que “[a]quelas fotografias não traduzem as maravilhas da dicção de Augusto Rosa; não gravam as múltiplas tonalidades daquela voz extraordinária” (1914, xvi) e que “[r]epresentam tão somente expressões de grandes sentimentos; reproduzem quadros de uma transparência perfeita” (1914, xlvii). E exorta os artistas das belas artes a que “[r]epresentem-no nos seus papéis, com a forma do gesto e a cor do rosto e do trajo, já que não podem esculpir no mármore, nem transportar á tela, e bem o mereciam, as inflexões preciosas, múltiplas e variadíssimas da sua voz, que dá realce á poesia e que na prosa descobre recônditas belezas” (1914, xlvii). Neves reconhece em Augusto Rosa a capacidade de construir, como nenhum outro, as suas “cabeças de expressão”.

Apesar de manifestar alguma hostilidade em relação à representação teatral da dor, do sofrimento, da tristeza, da loucura ou do crime presente no teatro de ideias e no teatro de tese, na senda de autores como Ibsen e Strindberg, Neves sabe reconhecer esses sentimentos com um olhar clínico, onde não

faltam as mais modernas teorizações científicas sobre o estudo do homem e do seu comportamento. O seu *statement* estético para o teatro é, assim, em simultâneo, o enunciado de todo um programa científico. É, pois, a partir dessa compreensão que Azevedo Neves se relaciona com as imagens que convoca para o seu estudo, com a consciência da complexidade do registo fotográfico e da sua condição necessariamente redutora em relação ao todo e é nessa medida que sinaliza ao longo do texto a precisão do registo, ou seja, o sucesso com que a fotografia coincide com a expressão mais viva de uma determinada emoção. Por exemplo, a propósito do retrato de Rosa, da autoria de Bobone, da peça *Henrique III*, com a legenda “sempre que dão estas horas, tenho por uso orar a Deus, para que abençoe o dia em que vou entrar”, explica o contexto em que a cena se passa para poder dizer que “É neste momento que as gravuras representam Augusto Rosa na sua esplendida interpretação desta personagem” (1914, 27).

Mais à frente, ao falar dos retratos de Furtado & Reis da peça *O Apóstolo*, evidencia como

[a]s gravuras de páginas 46-47 representam a reflexão serena e o trabalho tranquilo em que a mão vai escrevendo as frases ininterruptamente ditadas pelo cérebro; as gravuras de páginas 52-53 figuram um compasso de espera, á procura de um titulo sugestivo para o artigo, titulo sintético, que desperte o interesse. (1914, 56)

Ao referir-se ao retrato de Augusto Rosa na personagem Frei Paço, da *Romagem de Agravados*, de Gil Vicente, também de Furtado & Reis, reforça o significado do instante fotográfico, lembrando que: “Na fase do papel em que Augusto Rosa se fotografou, põe Gil Vicente na boca da sua personagem os seguintes versos, que completam a perfeita definição da psicologia do bom frade” (1914, 96). A propósito da Triste Viuvinha, lembra como “[a] fotografia [de Bobone] representa Augusto Rosa quando pronuncia esta frase vaidosa. [...] A gravura representa um excelente modelo desta expressão”, referindo-se à expressão do Sargento Barros em que “declara afoitamente o poderio que tem sobre as mulheres” (1914, 139). Noutro caso, identifica e descreve em pormenor o momento em que D. Álvaro Vaz de Almada, n’*O Regente*, “solta a frase: / ‘Quem? Esmagá-los-ei!’ / a que corresponde a gravura e que demonstra a energia de um carácter, a confiança no valor pessoal, a certeza no fio da espada, o orgulho do próprio nome e dignidade” (1914, 253-254), entre muitas outras referências que poderiam ser aqui evocadas a este respeito.

É no seguimento deste enquadramento que Azevedo Neves se entrega com delonga às dissecações clínicas das imagens, como se fossem autópsias que fizesse no *seu* Instituto de Medicina Legal.

Neves inicia a sua análise com a expressão de “Calma – Tranquilidade” e elege para tal o retrato¹⁰, de Bobone, de Augusto Rosa na personagem do Cardeal de Montmorency, da *Ceia dos Cardeais*, identificando-lhe a expressão

iluminada por um levíssimo sorriso que lhe carregou os sulcos naso-genaes, mais o do lado esquerdo, transluzindo uma subtilíssima e senhoril malícia. Os olhos quentes fitam, além, um passado que não volta. Não há a ruga de um desgosto, a prega de uma cólera, de uma paixão, naquela face inteligente e aristocrática. (1914, 17)

Ao descrever Henrique III, a propósito de “Recolhimento – Oração”, no retrato de Bobone, faz de novo uso da mesma linguagem referindo:

A pálpebra superior [que] desceu, velando levemente os olhos. Os sulcos naso-genaes desenharam-se ao de leve. Os lábios, entreabertos, murmuram e ciciam as palavras da oração. A mão esquerda, apoiada sobre a região cardíaca, indica a contração, e a direita suspende o rosário, companheiro habitual daquele hipócrita. (1914, 27)

Descreve igualmente com minúcia o retrato do Irmão Rafael, da peça *Rosas Bravas*, em retrato de Furtado & Reis, para ilustrar “Contemplação – Êxtase”, numa expressão que diz ser “clássica e académica”:

A cabeça está inclinada para traz, as sobrancelhas, levantadas na parte média, desenharam curvas de concavidade inferior; na fronte notam-se as rugas próprias; a pálpebra superior ergueu-se; os olhos reviraram-se para olhar para cima e para diante, com as pupilas dilatadas, mirando para além, para o infinito. Um sorriso de divina contemplação ilumina o rosto e entreabre a boca. A posição do corpo é magistral. Os braços, largamente abertos, bem como as mãos, a direita mais alta do que a esquerda, o tronco levemente inclinado para traz, concluem, definem a expressão. (1914, 55)

¹⁰ Com a legenda “Um velhinho com o ar de quem viveu feliz e envelhece a cantar”.

Modo este que repete na análise da “Saudação” de Detournelles, na peça *Madame de la Seiglière*, verificando que

O rosto está risonho, amável. Os olhos têm as pálpebras semicerradas e as rugas “pés de galinha” convenientemente acentuadas, como é próprio da expressão. A boca entreabriu-se deixando ver os dentes. Os sulcos naso-genaes aparecem bem marcados e os cantos da boca levantaram-se levemente. Tanto os membros superiores como os inferiores dispuseram-se na atitude mais adequada para sublinhar a expressão. Os membros superiores desviaram-se um pouco do tronco, os antebraços colocaram-se em pronação e em ligeira flexão [...]. (1914, 91)

Nalguns casos, a sua leitura corre mesmo o risco de se tornar ininteligível para o cidadão leigo, como quando se refere ao estado de “Reflexão” de Rosa no papel de Baudouin, da peça *Apóstolo*, em retrato de Furtado & Reis, fazendo notar a

inclinação das sobrancelhas, para baixo e para dentro, determinando uma depressão por cima da extremidade interna dos supercílios, e a sua recíproca aproximação, originando-se duas rugas verticais. Na fronte há pequenas rugas transversais, medianas. O lábio inferior está revirado e excede o superior, que se adelgaçou, achatando-se. Os sulcos naso-genaes acentuados divergem muito em virtude do adelgaçamento do lábio superior. As comissuras labiais marcam-se nitidamente, bem como o sulco mentolabial. (1914, 55)

Ou ao falar do Brachart, no *Sansão*, de novo em retrato de Furtado & Reis, evocando a “Alegria”, refere:

As comissuras labiais deprimiram-se e desviaram-se para cima e para fora, do que resultou adquirir o sulco naso-genal o contorno de uma curva de convexidade antero-interna. A bochecha foi empurrada para a região malar acentuando-se o sulco que a separa da pálpebra inferior, que se moldou sobre o globo ocular. (1914, 116)

Na análise do retrato de Beltrão, de Bobone, da peça *Alcácer-Quibir*, para “Ódio – Rancor”, salienta que

As sobrancelhas estão aproximadas e abaixadas, o que torna mais sombrios os olhos e determina a formação das duas rugas verticais entre-supraciliares e da

ruga transversal mediana na raiz do nariz. A pálpebra superior levantou-se desvendando mais os olhos em que se nota uma acentuada expressão de dureza. Os olhos estão fixos, fitando um inimigo situado longe, no infinito. [...] Os sulcos naso-genaes acentuaram-se um pouco. O lábio inferior, grosso e violento, excede o superior. (1914, 154)

A propósito de “Malícia e o Riso malicioso”, alude ao retrato de Vasco Afonso, do *Auto Pastoril Português*, num retrato de Furtado & Reis, do mesmo modo analítico:

A expressão passa-se essencialmente nos olhos. As pálpebras estão aproximadas; o olhar é lateral e dirige-se um pouco para cima, tendo-se sumido parte da íris. A pálpebra inferior molda o globo ocular cavando-se o sulco infra-palpebral, e marcando-se todas as rugas “pé de galinha”. A formação destas rugas provém do deslocamento da pele da bochecha para cima, em virtude da expressão da boca, que é a do riso franco. As narinas estão repuxadas para cima e dilatadas. (1914, 187-188)

Quase a fechar o desfile de expressões, a expressão da “Cólera – Ameaça” a partir do retrato de Branchart, da peça *Sansão*, noutro retrato de Furtado & Reis, cuja legenda dá desde logo conta do seu teor: “Para o esmagar, para o esborrachar, as minhas unhas, as minhas boas unhas!”, Neves descreve mais uma vez a expressão com recurso a uma terminologia proveniente dos estudos anatómicos:

A expressão do olhar é feroz, e a sua profundidade aumentou pela descida e aproximação da extremidade interna das sobrancelhas. O levantamento da pálpebra superior desvenda a energia do olhar. As narinas dilataram-se consideravelmente. Os masseteres apertaram violentamente os maxilares, e os músculos pterigóides externos empurraram o mandibular para a frente, dando uma expressão particularmente enérgica. Este avançar do queixo, que num rosto menos expressivo poderia originar uma careta, reforça aqui consideravelmente a máscara da cólera. O lábio superior aplica-se com força contra o queixo a ponto de ser quase tocado pelos dentes do mandibular. (1914, 244)

A MÁSCARA D'UM ACTOR E O DESAPARECIMENTO DO TEATRO

Para Azevedo Neves, o desfile de expressões das emoções, que na obra vão da Calma à Cólera, poderia ser muito mais extenso considerando a riqueza da criação teatral de Augusto Rosa ao longo dos duzentos e sete papéis que o actor havia interpretado até então. Neves acreditava que Augusto Rosa detinha “um dos segredos da grande arte do palco, [que é] o de trazer à flor do rosto a psicologia da personagem” (1914, 147). É essa qualidade da arte da representação que estimula a proximidade entre o teatro, através dos retratos fotográficos, e o olhar médico e científico do autor, responsável pela construção de um autêntico atlas das expressões das emoções, onde ecoa o universo das teorias caracterologistas e fisionomistas em vigor na Europa. Azevedo Neves estava convicto do valor do trabalho de Augusto Rosa na representação de expressões cristalizadas através da fotografia e compreendia o alcance do seu interesse enquanto objecto científico.

Por isso, e sabendo que só “lá fora” teria o justo acolhimento, lamentava que a língua confinasse a sua recepção a um território que provavelmente não o entenderia na plenitude. Para o autor, as “máscaras” de Augusto Rosa, aqui analisadas, se alcançassem outros contextos, “seriam reproduzidas pelos livros de fisiologia plástica, pelos livros que se ocupam da expressão dos sentimentos e estudam a mímica do pensamento” (1914, 234). Em Portugal, a obra teve a oportunidade de ser noticiada na revista *Ilustração Portuguesa* (Anón. 1914), na altura da sua edição, mas é provável que a sua compreensão tenha sido limitada, no que respeita às suas implicações teóricas, a julgar pelos poucos ecos da mesma. Embora a sua apreciação tenha acontecido sobretudo pelas vertentes de álbum de imagens do actor, da psicologia e da preparação do trabalho do actor, é, pois, fundamental posicionar esta obra como objecto de referência para os estudos da cultura visual portuguesa nas primeiras décadas do século xx.

A Máscara d'um Actor, no modo como põe em diálogo o teatro com a fotografia e o olhar científico, tem a capacidade de colocar em evidência o problema fundamental da representação e da expressão. Ou seja, recordando aqui a abordagem teórica de Kulvicki acerca das imagens de teatro (2011), imagens que representam a representação, poderia dizer-se que o nível da representação teatral se dissipa perante a atenção que é dirigida para a expressividade que as imagens concretizam. Perante tal exercício de *mise en abyme* confrontamo-nos quer com a falência da imagem, face à expectativa defraudada de preservação da representação teatral, quer com o desaparecimento do teatro que fica refém da capacidade individual do observador em o

reconhecer, sobrando, por último, a máscara. No seu todo, *A Máscara d'um Actor* é um objecto único, multifacetado e com múltiplos focos de interesse, sendo possível lê-lo como uma abordagem científica da fisionomia, um estudo de estética da representação teatral ou até enquanto objecto moderno de comunicação, quiçá como livro de fotografia.

Referências

- AA.VV. 2010. "João Alberto Pereira de Azevedo Neves". *Perfil biográfico dos Professores Catedráticos da Faculdade de Medicina de Lisboa*. Disponível em <http://www.fm.ul.pt/pub/2010/links/pdfs/JoaoAPANeves.pdf> (acedido a 27 Ago. 2014).
- ANÓN. 1896. "Estudos Fisionómicos – o actor Vale no monólogo 'Os Chapéus', de Luís Araújo". *Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (Maio): 11-13.
- ANÓN. 1897. "Estudos fisionómicos – O actor Augusto Rosa – na poesia 'O Melro', de Guerra Junqueiro". *Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (Novembro): 118-123.
- ANÓN. 1897. "Estudos fisionómicos – O actor Taborda". *Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (Outubro): 23-28.
- ANÓN. 1898. "Estudos fisionómicos – A actriz Rosa Damasceno". *Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (Fevereiro): 290-291.
- ANÓN. 1898. "Estudos Fisionómicos – O actor Eduardo Brasão no drama... na tragédia ... na comédia". *Branco e Negro: Semanário Ilustrado* (Março): 360-361.
- ANÓN. 1907. "O medo é uma doença?". *Ilustração Portuguesa* 47 (Fevereiro): 46-51.
- ANÓN. 1914. "A máscara dum actor", *Ilustração Portuguesa* 422 (Março): 367-368.
- CHIARELLI, Cosimo. 2002. "Mantegazza e la Fotografia: uma antologia di immagini". In C. Cosimo e Walter Pasini (eds.), *Paolo Mantegazza: medico, antropologo, viaggiatore*. Florença: Firenze University Press, pp. 93-115.
- DARWIN, Charles. 1872. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray.
- ELIAS, Margarida. 2002. *A Recepção Crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1987): Anexo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa.
- FIGUEIREDO, Filipe. 2015. *O Insustentável Desejo da Memória: Incursões na Fotografia de Teatro em Portugal (1868-1974)*, (Dissertação de Doutoramento em Estudos Artísticos), Universidade de Lisboa.
- NEVES, Azevedo. 1914. *A Máscara d'um Actor: Cabeças d'Expressão*. Lisboa: Guimarães & C^a.
- NEVES, Azevedo. 1915. *Guia de Autópsias. Com Desenhos Feitos por A. Verissimo e C. Nunes sobre Fotografias do Dr. Foyo e Castro e de Manuel Victor Guerreiro; Gravuras de Bordallo Pinheiro & Lalléman* (1.ª ed). Lisboa: Typographia do Annuario Commercial.

WIKIPÉDIA, Contribuidores da. 2014. “João Alberto de Azevedo Neves”. Disponível em http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Jo%C3%A3o_Alberto_de_Azevedo_Neves&oldid=39178929 (Acedido a 27 Ago. 2014).

POP-MORTEM JOEL-PETER WITKIN

MÁSCARAS DE CARNE

*Golgota Anghel**

PREÂMBULO

Começa assim um poema de José Miguel Silva publicado no livro *Ulisses Já Não Mora Aqui*:

Há quem diga que depois da batalha de Queroneia,
de Los Alamos, do Rapto das Sabinas,
nunca mais se pode escrever com maiúsculas
a palavra “Deus”; que se tornou imoral
a gente queixar-se à lua de uma farpa no dedo,
do infortúnio, do tempo que perdemos na paragem
do autocarro.
(Silva 2002, 23)

Há quem diga que seja necessário “organizar o pessimismo”, “preparar-nos para sobreviver à cultura”. Esta advertência de Benjamin que teve muitos ecos e que pode ter parecido exagerada, por vezes, ganha ainda mais ressonância se a associarmos a uma fórmula de Hitler, pronunciada na “sessão sobre a cultura” do Congresso do Partido do Reich em Nuremberga, em 1935, e que diz assim: “Nenhum povo sobrevive aos documentos da sua própria cultura”. Adivinha-se nesta frase a vontade de sacrificar todo um povo para petrificar o seu espírito num momento eterno e, hoje, pode dar-nos uma ideia dos problemas do povo alemão para sobreviver a esse

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.

“documento de cultura” chamado Auschwitz. Paul Virilio, aliás, costuma referir frequentemente o telegrama 71 do Führer, esse exemplo extremo da política-monumento: “Se a guerra está perdida, que pereça a nação.” Frente a essa promessa de estetização, de liquidação da fealdade, a vontade de sobreviver à cultura, a que Benjamin apela, remete para uma certa “des-estetização” – expressa por ele noutra frase profética “*Fiat mundus, pereat ars*” – filha da consciência de que todo “documento de cultura”, na medida em que se erige sobre o sangue, a injustiça e o sofrimento, é também um “documento de barbárie”.

Embora se diga muitas vezes o contrário, a arte contemporânea vive ainda, em boa parte, nesse processo de “des-estetização” interminável: uma espécie de resistência a tudo o que significa produção de documentos culturais colectivamente reconhecidos como “belos” ou “sublimes”, porque por detrás desta intenção ressoam os planos de eugenia cultural e de extermínio do canónico. Toda a melodia susceptível de ser cantarolada em coro ainda parece demasiado próxima das políticas culturais totalitárias.

Deveríamos felicitar-nos, no entanto, por ter sobrevivido à cultura, à arte, à beleza, no preciso sentido de que já não constituímos, em rigor, povos: não nos podemos referir à unidade de estilo artístico nem à existência histórica de um povo como origem da obra de arte. Este eclipse dos povos que ultimamente conhecemos como “globalização” foi também apontado (por Harold Bloom) como “dissolução” do cânone ocidental. E tudo faz parte da sensação de perda, de desorientação ou de orfandade que é característica de um mundo em que, uma vez tornadas difusas as fronteiras, é difícil encontrar um exterior.

A própria ideia de “pátria” caiu em desuso. Não deixa, no entanto, de ser sintomática uma realidade que, se por um lado, verifica o desaparecimento das fronteiras, por outro, não pára de registar uma proliferação cancerosa de fronteiras interiores em forma de fictícias identidades locais, tão convencionais como as estabelecidas, mas que se auto-apresentam como “naturais”. Talvez seja uma infâmia minha pensar que talvez – ao transferir este mapa para a arte contemporânea – onde já não se possam determinar deformidades monstruosas como ataque a um cânone excludente, pela simples razão de que o tal cânone se tenha flexibilizado (demasiado, na opinião de alguns) ou mesmo extinguido (na opinião de outros), se quer ver nos pressupostos escândalos artísticos a emergência de “outros cânones” alternativos que terão sido arbitrariamente reprimidos e que reclamam por isso serem atendidos de acordo com os seus próprios e exclusivos valores.

Talvez seja, como disse, um gesto infame ver nisto uma espécie de “perversão” que se parece a uma certa nostalgia de um cânone abusivo, nostalgia que se consola da ausência de um Exterminador contra o qual lançar obras “revolucionárias” ao inventar supostos cânones alternativos tão abusivos e persecutórios como aquele cujo desaparecimento não se resignam aceitar: se não há um Grande ditador, há que inventá-lo.

Não deveríamos quiçá habituar-nos à ideia de que, já que “tudo é permitido”, tanto o culto como a blasfémia são obsoletos? Um dos mais comuns regressos do reprimido é o inóspito. Parece que para que uma obra possa ser apreciada, hoje, deve ser sinistra, aterradora, isto é, inóspita. Inóspito é, certamente, este mundo, com povoações sem povo, exilados sem pátria. Uma arte adequada a esta inospitalidade que faça ampliar o deserto e multiplicar pequenos oásis excludentes poderia servir como decoração perfeita para esta prisão de dimensões planetárias. E pergunto, não deveríamos fazer deste lugar de refúgio, um território para a hospitalidade, tão pouco sinistro quanto possível?

É verdade, querem fazer-nos culpados. Mas a arte é “hiper-real” como uma vez terá dito Bataille, no livro *A Literatura e o Mal*. A arte é hiper-real, no sentido de que está para além do bem e do mal.

A obra fotográfica de Joel-Peter Witkin inscreve-se neste registo da inospitalidade, do sinistro e do terror. Seres disformes, corpos esventrados, animais fantásticos, objectos fetiche proliferam com a mesma naturalidade com que se celebra o espectáculo da morte. Vivos e mortos misturam-se no mesmo plano, tornam-se familiares. A sua proximidade devém banal. A sua humanidade duvidosa.

As composições monstruosas têm como garantia a caução do real, não fossem elas fotografias, mas são alimentadas, de uma maneira consequente, pela codificação alegórica que a história da pintura ocidental (*The Kiss* [1982]; *Harvest* [1984]; *Las meninas* [1987]; *Crucified Horse* [1998]; *Saviour of the Primates* [1992]; *Queer Saint* [1999]) foi sedimentando em cenas de género: retratos, naturezas mortas, parábolas católicas. Se, por um lado, a “verdade enfática do gesto” (necessária “nas grandes circunstâncias da vida”)¹ expressa

¹ A propósito do quadro “La prise de Constantinople par les Croisés” de Eugène Delacroix, Baudelaire escreve no seu artigo publicado a 3 de Junho de 1855, em *Le Pays*, “Exposition Universelle – 1855. Beaux-Arts. II. Eugène Delacroix”: “Mais le tableau des *Croisés* est si profondément pénétrant du sujet, par son harmonie orageuse et lugubre! Quel ciel quel mer ! [...] Toujours la foule agissante, inquiète, le tumulte des armes, la pompe des vêtements, la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie !” (Baudelaire 2011, 125).

através do impudor, duma espécie de recusa da norma e, implicitamente, de qualquer contrato social instaurado, nos leva a crer que Witkin repudia qualquer tipo de pertença; por outro lado, a utilização das estruturas composicionais e dos símbolos das naturezas mortas e da pintura sacra subtrai o potencial antinómico da sua proposta estética, fazendo dela não o “refúgio dos pintores falhados” – como receava Baudelaire, na sua introdução para o *Salon du 1859*, “Le Public moderne et la photographie”, texto encomendando pela *Revue française* – mas um território espectral, povoado por fantasmas e máscaras de carne, um território onde a morte vem exhibir as suas esculturas em carne e osso.

Se o desacato dos materiais (Witkin utiliza, por exemplo, cadáveres para encenar as suas fotos) coloca a obra do fotógrafo num registo de excepção (quanto mais não seja pela escassez da matéria prima e das questões éticas que o seu uso acarreta), o corpo enquanto temática autónoma, o corpo e a sua representação constituem um dos lugares mais frequentados pela arte actual².

UMA HISTÓRIA PRIVADA

Rotulado de obsceno e de cruel, o próprio Witkin tem contribuído de uma maneira voluntária para a construção de uma mitologia pessoal que legitima a perversidade da sua produção com histórias privadas, traumas de infância, experiências de juventude. É quase um lugar comum aludir, por exemplo, a um acontecimento marcante da altura em que tinha seis anos e terá visto rebolar aos seus pés a cabeça de uma menina que acabava de ser decapitada num acidente de automóvel. Terá sido aquela primeira experiência visual que lhe deixou marcas. As suas ramificações atingem o seu trabalho fotográfico quando utiliza cabeças cortadas e máscaras, assim como na sua preocupação com a dor, com a violência e a morte.

Mais tarde, durante a guerra do Vietname, ofereceu-se para documentar fotograficamente as formas da morte que atingia os soldados nos vários cenários de guerra. O pedido foi-lhe recusado, ou talvez tenha havido apenas um pequeno desajuste na planificação das missões nos campos de combate. O certo é que ficou apenas a classificar notícias e fotos, a partir do Forte

² Cindy Sherman (*sem título #250* [1992]), Charles Ray (*Fall* [1992]), Matthew Barney (*Cremaster 4* [1994]), Jake e Dinos Chapman (*Tragic Anatomies* [1996]), Andres Serrano (*The Morgue* [1992]), Lygia Clark (*Corpo Colectivo* [1973]), são apenas alguns ilustres exemplos desse panorama artístico proliferante preocupado com o corpo e a sua forma.

Hood, no Texas, enquanto cumpria o serviço militar. O efeito desse exercício sinistro contagiou-o, seguramente. Os fantasmas daqueles tempos sórdidos permaneceram e foram povoando de um modo regular as suas fotos.

Corpos desmembrados ou então restos de corpos – cabeças, mãos, pés, sexos – objectos fetiche (espelhos, bonecas, leques), animais, anões, recompõem uma paisagem (im)possível. Todos eles existem não para mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Todos eles vão questionando os limites da nossa humanidade: *id est*, a partir de que momento deixamos de ser vivos? Qual é o grau de sofrimento que suporta o nosso corpo? E a nossa visão? Quanto tempo somos capazes de olhar um corpo em sofrimento? Que deformações põem em causa a pertença à nossa espécie? Quando é que deixamos de ser pessoas? Isto é, homens? Até onde podemos levar a força do artifício sem perder a nossa identidade?

Um cão com cabeça de homem é uma zona de identificação hesitante. Reencontramos nele os sonhos xamânicos do devir-animal ou o pesadelo kafkiano da metamorfose e, ao mesmo tempo, ficamos inquietos: para quê pôr à prova a nossa naturalidade? Que corpo podemos ter nós hoje? O que resulta desta proximidade excessiva entre homem e natureza, entre homem e animal?

Um corpo decepado (*Man Without a Head* [1993]) oferece-se como palco para a consciência da nossa finitude. O monstro (*Satiro* [1992]), a morte, ou o depois da morte (*The Kiss* [1982]; *Teatro di Morte* [1989]; *Study for the Base of the Cross* [1982]; *Severed Leg Weathervane* [2003]), são desfigurações do humano, transformações do mesmo, mas em quê? É esse excesso de realidade que testemunha uma espécie de alienação do corpo e um delírio da carne. O corpo perde a sua forma e cai para além do limite. Começa a experimentar a sua queda, a sua “presença” enquanto cadáver (do latim, *cadere*), refutando e apagando o próprio. Cada fotografia-quadro de Witkin suporta esse exercício da alteridade.

UM CORPO INÓSPITO

O corpo do outro é um lugar inóspito. Suscita angústia, repulsa e, talvez, medo. Como encontrar morada nessa tensão? Não há harmonia. Perdeu-se o equilíbrio da proporção e a sua simetria (*Portrait as a Vanité* [1994]). O corpo disforme, sem um braço, desatou as cordas do tempo e a irreversibilidade surdiu implacável, num impulso controlado pela disciplina da composição. Embora vivo, o monstro é a máscara da morte. A sua presença antecipa a

catástrofe. Embora outro, o corpo do sátiro (*Satiro* [1992]) ainda guarda os indícios do mesmo. Os contornos da normalidade, extravasada. Daí a vertigem e o espanto. Os monstros não são os absolutamente outros. São apenas o limite do mesmo. Mas que lançam o mesmo em movimentos indômitos que esboçam outros espaços, outros tempos, outros afectos. Cria monstros e com eles, ou melhor, através deles, um movimento de inércia capaz de produzir um efeito na desordem que nos rodeia e de onde vem e para onde vai tudo.

DEPOIS DO CORPO

Muitas vezes, no entanto, é difícil extrair algum sentido dessa proximidade em excesso entre humano e não humano, ou já não humano. A ambiguidade impede-nos de distribuir papéis. Não se percebe o que está a acontecer. E se há algo a acontecer, talvez esteja apenas no lugar do seu receptor. Ver é também fechar os olhos.

Em *Dog on a Pillow* (1994), percebemos que está lá o corpo de um cão sentado em cima de uma almofada, mas tem cabeça de homem. Não se entende, no entanto, se é homem ou mulher. Se está vivo ou morto. Parece um rosto em sofrimento. Um rosto de olhos fechados. Uma máscara da dor. Em *Dog on a pillow*, houve qualquer coisa que correu mal. Ou simplesmente, correu de outra maneira. Embora a inclinação da cabeça e a disposição da luz contribuíssem para uma garantia de verosimilhança, o cão-homem guarda, nas suas pálpebras fechadas, um enigma. Apesar da aparente coerência formal entre os dois corpos colados, há uma resistência que permanece, como um ruído de fundo. Uma confrontação. O efeito de terror vem, talvez, não desse choque; vem daquilo que permanece inclassificável. Anuncia não o que houve antes de nós, mas o que poderá seguir. Depois de cada um. Depois do corpo. Isto é: fractura, luto da totalidade, aceitar um novo contexto. O que tem isso tudo de reparação? Ou de irreparável?

Veja-se também Thomas Grünfeld, *Misfit* (*St. Bernhard/Sheep*) (1994). Toda a série escultórica, “Misfit”, de Grünfeld vai ensaiando combinações taxidérmicas inusitadas: um cão São Bernardo com cabeça de ovelha, uma avestruz com cabeça de vaca, um cão com cabeça de flamingo, um cabrito com cabeça de galinha. A justaposição das duas partes resulta de uma simples colagem, sem mediação. Percebemos, no entanto, que há uma proximidade cromática que permite a junção das duas partes, como se houvesse uma pré-disposição da própria forma que, de um certo modo, legitimasse essa construção.

Em *Dog on a Pillow*, embora consigamos vislumbrar uma continuidade natural, na pose, no modo como a inclinação da máscara-cabeça humana segue a orientação do corpo animal, não há coincidências cromáticas ou de textura que justifiquem, ao menos, materialmente, a colagem. Se as soluções taxidérmicas de Grünfeld contemplam somente o reino animal e o mundo dos vivos, mostrando um entendimento da forma que contém a sua re-composição; a proposta de Witkin articula humanos e não humanos, vivos e mortos.

UM TALHANTE AO CONTRÁRIO

Conseguimos reconhecer a mesma fluidez da desordem noutros trabalhos onde os dotes de talhante se juntam à inspiração do erro para fazer de Witkin, não um cirurgião de cadáveres, mas um talhante ao contrário; isto é, um artesão da carne que reconstrói criaturas a partir de pedaços, de restos de outros corpos. A morte está contida na própria forma: *Poet – From a Collection of Relics and Ornaments* (1986); *Objects near a window* (2007); *Myself as a Dead Clown* (2007).

Em *Anna Akhmatova* (1998), por exemplo, a mão que repousa em cima de um relógio é um braço amputado. Embora a naturalidade do gesto e a pele esbranquiçada indiquem o contrário, a morte nasce de dentro da forma. A morte é um pressuposto da forma. A morte surge disseminada na deterioração da forma. A putrefacção é o método performativo da sua (voc)acção.

Mas, em Witkin, a morte é também construção, não fosse ele um talhante com uma ampla cultura clássica que lhe permite reconstruir não apenas criaturas, mas naturezas mortas que facilmente podem ser assimiladas à maneira da pintura flamenga dos séculos XVI e XVII: *Feast of Fools* (1990), *Face of a Woman* (2004), *Head of a Dead Man* (1990) confirmam isso.

O que resulta? Um objecto não-específico. Nem género, nem indivíduo. São coisas com as quais pensar e não coisas-objecto sobre as quais reflectir infinitamente. Embora estejam a captar o real, não são disponíveis para uma leitura imediata. Criam, sim, um momento de perplexidade e de não-reconhecimento. A sua vocação é a pergunta e não a resposta. O seu efeito, incalculável.

A CARNE VEM ANTES DO SENTIDO

Em francês teríamos “la chaire” e “la viande” para fazer a distinção entre humano e inumano. Aqui, o sentido é ambíguo. Se, em vez de fragmentos de pernas, mãos, cabeças humanas, tivéssemos chispes, mãos de vaca, cabeças de porco, não haveria transtorno. Ninguém fica escandalizado diante de um prato de cozido à portuguesa. Certamente, a carne tem aparecido de modos variados no panorama artístico ao longo dos séculos xx e xxi. Vejam-se, por exemplo, as obras de Francis Bacon. Ou então, Helen Chadwick, *Meat Abstract N.º 6* (1989). Francis Bacon terá aludido uma vez à precariedade e à arbitrariedade da vida: “Well, of course, we are not meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher’s shop I always think it’s surprising that I wasn’t there instead of the animal” (*apud* Sylvester 1987, 46). Witkin partilha com Francis Bacon o fascínio pelo corpo humano aberto. A possibilidade de a carne humana ser “viande”.

Enquanto espectadores destas aparições do além, ou, pelo menos, do que há para além do corpo, somos atraídos pela composição cuidada, pela luz, pela materialidade da fotografia. Sabemos que a maioria das obras passa por um processo complexo de escolha dos elementos, de montagem no estúdio, de composição minuciosa, que pressupõem uma intervenção sobre o negativo e sobre a impressão. Há uma verdadeira caça ao cadáver que antecede, ou melhor, que faz parte do processo de criação. O rosto cindido que serviu de modelo para *The Kiss* (1982) pertencia ao laboratório de anatomia da Universidade do Novo México; o pé decepado de *Still Life* (1984) é o resto da perna esquerda de uma jovem que sofreu um acidente de comboio; os fragmentos de membros de *Feast of Fools* (1990) encontravam-se na gaveta de um médico de autópsias, no México.

Todo este trabalho de “recolha de campo” e encenação provoca no espectador uma atracção, mas também uma repulsa. Se nas naturezas do século xvi a morte surge embelezada pela harmonia esplendorosa da fruta e disfarçada na simbologia de uma *vanitas*; nas naturezas de Witkin, a morte torna-se estridente, obscena na sua evidência. Serve-nos carne crua. E perguntamo-nos, não era esse o aviso de Barthes?

Com a Fotografia, entramos na *Morte crua*. Um dia, à saída de uma aula, alguém me disse desdenhosamente: “Você fala cruamente da Morte”. Como se o horror da morte não fosse precisamente a sua crueza! O horror é isto: nada ter a dizer da morte de quem eu mais gosto, nada ter a dizer da sua foto que contemplo incessantemente sem nunca poder aprofundá-la, transformá-la. O único “pensamento”

que posso ter é o de que nessa primeira morte está inscrita a minha própria morte. (Barthes 1998, 130-131)

É porque há sempre nela o sinal da minha morte futura que toda a fotografia, por mais ligada que seja à celebração da vida, nos interpela. E porque, para Barthes, não é indiferente fotografar pessoas ou objectos: “[Q]uando se trata de uma pessoa – e já não de uma coisa – a evidência da Fotografia tem todo um outro sentido. Ver fotografados uma garrafa, um ramo de íris, uma galinha, um palácio, apenas compromete a realidade. Mas um corpo, um rosto, e mais ainda, tantas vezes os de um ser amado?” (Barthes 1998, 149).

“Agente da morte”, Witkin celebra a carne como matéria, sem justificação, sem censura, sem explicação. Objectualiza os rostos. Quantifica o que aparece. As composições escatológicas, os fragmentos de corpos, o cheiro a inferno nos troncos decapitados, tudo isso dissolve os limites entre objecto e sujeito. A sua vocação é a dissolução, a desagregação, o objecto. Quanto mais descreve, mais longe está duma posição ética diante do rosto. Transforma qualquer rosto em máscara, em superfície. Circunscreve o conhecimento do outro à percepção.

A humanidade é reduzida à carne, à “viande”, a uma peça de Lego num jogo sinistro. A carne humana torna-se intercambiável com a carne animal. O corpo decaído, o rosto mortuário, as máscaras em decomposição são testemunhos de um “Tempo esmagado”.

Desprovida de hierarquia e de sentido, desguarnecida de dignidade, livre de interpretações, desprendida da forma, a carne circula autonomamente, experimentando uma arte de morrer devagar, uma arte de morrer aos bocados.

Referências

- BARTHES, Roland. 1998. *A Câmara Clara* (trad. Manuela Torres). Lisboa: Edições 70.
- BAUDELAIRE, Charles. 2011. *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques* (org. Alain Vaillant). Paris: Flammarion.
- SILVA, José Miguel. 2002. “Poema com apólogo moral”. In *Ulisses Já Não Mora Aqui*. Lisboa: & etc.
- SYLVESTER, David. 1987. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson.

DO FALSO AUTO-RETRATO AO FALSO STILL DE FILME

ACERCA DO PAPEL DA FOTOGRAFIA NA SÉRIE *UNTITLED FILM STILLS* DE CINDY SHERMAN

*Margarida Medeiros**

O termo máscara está associado, na sua genealogia, ao termo italiano *maschera*, que por sua vez terá origem pré-romana em *maska*, termo do latim medieval para pesadelo, negro, feiticeiro, espectro e também ligado ao árabe na sua relação com palhaço, com disfarce ridículo, mas, como salienta Maria Filomena Molder, esse aspecto foi sendo subsumido pelo outro, relacionado com o jogo da alteridade, como é o exemplo do carnaval (Molder 2016, 64). Por seu lado, *imago* está associado, nos romanos, à máscara de morte, enquanto algo que preserva uma parte da identidade do morto, já que é feita no momento da sua morte, de forma a preservar a sua presença de forma metonímica. Mas *imago* deu também origem à palavra imagem. Esta relação entre imagem e máscara, conceito que sugere aposição de uma alteridade na sua relação de contiguidade com a identidade do ente, é fundamental para compreendermos, segundo creio, alguns dos trabalhos mais marcantes das décadas de 1980 e 1990, nos quais a auto-encenação e a performance ocupam um papel fundamental. Neste texto procuraremos reflectir sobre algumas questões centrais à auto-representação de cariz performativo a partir da série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, relacionando, na sua abordagem com outros autores que utilizam estratégias semelhantes de jogo identitário e desestabilização do observador, em particular Sophie Calle.

* Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Se remontarmos a Platão, encontramos uma ideia de imagem como desconhecimento, mistificação, já que, para Platão, a imagem no sentido de *mimesis*, enquanto cópia da cópia, constitui um afastamento sem retorno do modelo ou Ideia, impossibilitando o sujeito de, a partir da verdadeira cópia, que participa da Ideia, poder alcançar o mundo Inteligível. Neste sentido, a ideia de máscara quando associada à ideia de *outra imagem*, de duplo, contém sempre uma ontologia paradoxal e está marcada por uma oposição: por um lado remete para a semelhança com alguma coisa (no caso da máscara: sentimentos, emoções), como salientava Aristóteles: “eu reparo que isto é aquilo e estabeleço uma relação” (Aristóteles 1985, 1148 b 20). Como salientava Benjamin, a produção de semelhanças é algo natural no homem¹, e a imagem-cópia produz uma sensação de contacto com aquilo a que se refere; mas, por outro lado, não é a própria coisa e está em seu lugar, marcada pela vertigem do engano e da representação substitutiva.

Esta ideia negativa das imagens parece estar associada a um desejo inconsciente das sombras, à atracção pelos sentidos e pela ordem do concreto. Ora, para Platão, o simulacro imita a cópia (o concreto), roubando-nos a possibilidade de chegar ao original. A este mundo dos simulacros chamou Platão fantasmático, no sentido de *irreal*, já que a verdadeira realidade só pode ser encontrada nas Ideias ou arquétipos, e a partir das suas cópias. Viver no mundo da *mimesis*, do simulacro, é escolher uma vida irreal, mas também da recusa dos binarismos (essência/aparência, razão/sentido, sombras/luz), ideia que levou Deleuze, no seu texto “A inversão do Platonismo”, inserido no final da *Lógica do Sentido*, a defender o elogio do simulacro. O elogio do simulacro e o apelo à “inversão do platonismo” era, para Deleuze e nesse texto já histórico, um equivalente de um retorno à valorização dos sentidos e do corpo contra uma tradição filosófica de valorização da abstracção, da razão, do formalismo, mas sobretudo, a defesa da ultrapassagem de uma lógica tradicional, binária (Deleuze 1969).

¹ Cf. Walter Benjamin, “Doutrina das semelhanças <1>”. Benjamin analisa aqui sobretudo a origem mimética da linguagem, mas logo no início afirma: “A natureza produz semelhanças; basta pensar nos processos miméticos. Mas é o ser humano que tem a capacidade máxima de produzir semelhanças. Talvez não exista nenhuma das suas funções superiores que não seja decisivamente determinada pela faculdade mimética. [...] o jogo é muitas vezes a sua escola” (Benjamin 2015, 50). Na sua leitura do texto de Benjamin, Michael Taussig aponta como essencial do processo mimético-mecânico esse aspecto de *contacto*, de tangência da imagem ao objecto representado (Taussig 1994, 205-213).

A imago-máscara remete, como as máscaras de cera, para a memória de uma fisicalidade, da concretude do sujeito associada ao corpo, à matéria, à pele. Mas se a *imago* remete para a semelhança com o concreto (a que Platão chamaria *cópia*), a imagem-máscara remete para a diferença, para o jogo de identidade/alteridade, que através do trágico e do grotesco permite representar emoções.

A relação entre a *imago*, enquanto presença metonímica de alguém ou algo ausente, e o simulacro, enquanto réstia sem rasto de uma presença, parece configurar certas formas de auto-retrato que se desenvolveram ao longo do século xx, em particular no seu último quartel. Uma boa parte dos artistas desse período trabalharam sobre o seu corpo ou sobre a imagem deste, criando séries de fotografias ou de pinturas nas quais o referente é essencialmente da ordem da imaginação, mas sendo a fotografia, como linguagem realista por excelência e documental na sua ontologia, o *medium* preferido. Ela permite instaurar uma tensão latente entre o real apresentado e a ficção que lhe subjaz. Autores como Cindy Sherman, Sophie Calle, Jo Spence, Nan Goldin, Francesca Woodman, Ralph Eugene Meatyard, Pierre et Gilles, são alguns exemplos.

Um dos traços que me parece ser fundamental no interesse pela auto-representação no final do século xx, e que a distingue de outras formas de auto-retrato já clássicas da história da Arte (desde o auto-retrato de Durer a Van Gogh, ou a Francis Bacon), é o seu carácter assumidamente performativo. Ao retratarem-se a si mesmos, fazem-no num registo encenado ou associado a uma acção, criando temas desenvolvidos em séries, perseguindo formas, inventando histórias, ou usando expressamente máscaras num contexto quotidiano e numa intenção claramente performativa.

Etimologicamente relacionado com “dar forma”, do latim “performare”, a palavra *performance* tem desde os anos 70 um sentido muito abrangente, sendo usado quer no campo artístico em geral quer no plano técnico. Já desenvolvi em outro lugar esta relação privilegiada entre fotografia e performance ou encenação², mas retomaria aqui, justamente, e mais particularmente a propósito da ontologia da máscara, o cerne desta ligação que se apresenta, sob vários pontos de vista, como congénita. Tal como os surrealistas compreenderam – Breton venceria a sua inicial resistência à suposta descritividade da fotografia como referimos atrás – é o próprio dispositivo fotográfico que,

² Cf. Medeiros 2000.

arrastando consigo a pesada e simultaneamente deslumbrante ontologia realista, permite todas as falsificações. Em si mesma, cada fotografia é já uma abstracção, um corte no espaço e no tempo (Metz) que se refere à realidade afastando-se dela, mediando-a. E é neste processo de referência e simultaneamente de afastamento que a mesma permite a recomposição, a encenação, a trucagem, já que o verdadeiro se torna falso e o falso se torna verdadeiro³. O carácter performativo da fotografia está, pois, associado às suas possibilidades miméticas e mecânicas: através do auto-retrato fotográfico, o artista pode destruir, reconstruir, ficcionar o seu Eu, com a garantia de que a imagem construída comporta consigo um estatuto de *discrição* quanto ao seu dispositivo falseante. Na sua imediatez, transporta uma *dimensão mágica*: o artista pode *agir* o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao crente a ilusão de, com esse acto, transformar a sua existência, uma vez que a imagem mecânica indica uma operação de contacto físico com o referente.

A fotografia é sempre uma máscara, uma membrana aposta ao objecto e que toma o seu lugar, mas é quando falamos de auto-representação ou de representação do Outro que melhor se evidencia essa ligação. O primeiro auto-retrato da história da Fotografia, “Autoportrait au noyé” de Hippolyte Bayard (1840) denota isso mesmo: como poderia um homem que se suicida por afogamento tirar a si mesmo uma fotografia depois de morto? Bayard enuncia, logo nos primórdios desta técnica, de forma bastante humorística – de humor negro, uma vez que se trata de uma fotografia-protesto contra o facto de ter sido ultrapassado por Daguerre no reconhecimento da invenção –, o paradoxo fundamental da fotografia e que continua a assombrar a sua identidade, mesmo para lá da revolução do digital⁴.

³ Apesar de já referido por Barthes em *A Câmara Clara* (1979), e subentendido de forma assertiva no texto seminal de André Bazin (originalmente escrito em 1945), é com Rosalind Krauss que a teorização da fotografia enquanto índice, apoiada na nomenclatura sógnica de Peirce, se generaliza no âmbito da teoria fotográfica, sobretudo na abordagem da crítica de arte à fotografia (Krauss 1990). Moholy-Nagy, artista da Bauhaus e grande arauto da novidade trazida pela fotografia e pelo cinema, sublinhava, justamente, que “[o] procedimento exacto e mecânico da fotografia oferece-nos um meio de expressão incomparavelmente melhor adaptado à representação do que o procedimento manual da pintura figurativa tal como a conhecemos até hoje” (1925/1993, 70).

⁴ Geoffrey Batchen, no seu livro *Burning with Desire: The Conception of Photography* (1997), analisa demoradamente a construção desta imagem, revelando os múltiplos detalhes com que ela foi construída, nomeadamente o facto de remeter para o célebre quadro de Jean-Louis David, “A Morte de Marat” (1793), quadro muito conhecido na época em que Bayard vivia. A relação entre os dois vem sublinhar o lado *construído* da fotografia, uma vez que tudo é composto, e composto tendo como referência um quadro pintado (ambas contêm um texto-‘testamento’,

Austin (1962) e Searle (1970), retomando o sentido da palavra *performance* que implica movimento e desenvolvimento de um gesto, designam por *performativo* tudo aquilo que, na linguagem, “não é verdadeiro nem falso”, mas remete para uma acção constituída pelo facto mesmo da enunciação – é o *enunciado performativo* (Austin) ou o *speech act* (Searle). Este aspecto pode ser relacionado com a fotografia, já que esta comporta uma dimensão (simbolicamente falando) de *acting-out*. A ideia de *acção*, associada à representação fotográfica permite compreender a associação, na fotografia, entre o dispositivo encenatório (falseante, construído) e o dispositivo de captura. Peggy Phelan (1993) utilizou expressamente o conceito de *performance* em relação à fotografia na época em que Cindy Sherman trabalhava nos seus (auto-)retratos, sublinhando aí o aspecto, que referimos atrás, de cópia da cópia que qualquer fotografia constitui. A cópia, como referia Aristóteles a propósito da *mimesis*, refaz o original, mantendo a semelhança com ele. E é nessa semelhança ou contacto, mas que já implica uma mediação ou distância, que se instaura a brecha que abre para um dispositivo encenatório inscrito na imagem. Um outro aspecto salientado por Peggy Phelan é que a reprodução mimética da imagem de si envolve sempre um *desvio pelo suposto olhar do outro*: “Para nos reconhecermos num retrato (ou num espelho), imitamos a imagem que imaginamos que o outro vê” (1993, 37). Nesse sentido, a performatividade da fotografia, em *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman,

ambos os sujeitos são mortos na água). Mas a sua natureza fotográfica vem desestabilizar a leitura da imagem de Bayard, uma vez que o afogado insinua, contraditoriamente, não tendo sido ele a tirar a fotografia, mas sendo ele a escrever o texto nas suas costas. O que leva Batchen a concluir, irónica mas muito justamente, que “aparentemente este é um fotógrafo que literalmente sucumbiu à fotografia, destinado a regressar para sempre com a notícia de que morreu às suas próprias mãos pelo facto de ter inventado o meio que permitiu afinal o seu regresso. O autor do texto desfruta assim de uma invejável imortalidade, da existência zombie dos mortos vivos” (171). Nas costas da fotografia Bayard escreveria: “O cadáver que aqui vêem é o do Sr. Bayard, inventor do processo que aqui se mostra, ou dos maravilhosos resultados que em breve se conhecerão. [...] A Academia, o Rei, e todos os que viram estas imagens admiraram-nas como vós fazeis neste momento, apesar do seu autor as considerar ainda imperfeitas. O que lhe trouxe muita glória mas nem um simples centavo. O Governo que apoiou o Sr. Daguerre mais do que era necessário declarou-se incapaz de fazer alguma coisa pelo Sr. Bayard, e o infeliz homem atirou-se à água no meio do desespero. Oh, inconstância humana! Durante muito tempo artistas, cientistas e imprensa interessaram-se por ele, mas agora, que jaz na morgue há dias, ninguém o reconheceu nem reclamou! Senhores e Senhoras, falemos de outra coisa de forma que o vosso olfacto não seja afectado, porque, como já devem ter reparado, o rosto e as mãos já começaram a decompor-se” (*apud* Batchen 1997, 167-8). Nesta e nas seguintes citações de obras para as quais não é fornecida uma edição traduzida na bibliografia final, a tradução oferecida é da minha autoria.

apelaria ao olhar tipificado do observador, e é para ele que aponta, ou seja, para certos cânones da representação que a autora glosa, satiriza, reencena.

A outra característica do auto-retrato nas séries dos anos 80, tal como podemos encontrar em Cindy Sherman, Sophie Calle, Nan Goldin e Francesca Woodman, é o facto de as séries tenderem para a desidealização, para a utilização da banalidade, do não-estético, da destruição ou mesmo abjecção como modos centrais. Este aspecto levou Rosalind Krauss a falar, a propósito de Cindy Sherman, de uma horizontalização da arte, oposta a uma tradição que a tornaria excessivamente “vertical”, que colocaria a arte no plano do sublime (Sherman e Krauss 1993). Particularmente no seu trabalho dos anos 90, Cindy Sherman utilizará cenários de destruição, de abandono e de desfiguração nas diferentes séries que construiu. Também Francesca Woodman, em projectos como “House” (1980), escolhe uma casa abandonada em Roma, com a qual identifica o seu corpo e na qual encena, obsessivamente, uma identidade em dissolução e da transcendência⁵.

Se quisermos fazer uma arqueologia desta compulsão para a máscara de carácter conflitual ou desidealizado na representação da figura humana, ao longo do século xx, teremos de ir ao primitivismo na arte moderna, ao encontro de artistas como Picasso e Matisse, e ao fascínio destes por máscaras e escultura africanas. Num contexto de desenvolvimento do turismo global e de chegada aos grandes museus das grandes colecções de arte africana, a arte moderna parisiense vai, no início do século, encontrar inspiração nas colecções africanas do Museu do Trocadéro (hoje Museu do Quai Branly). Quadros como “A Mulher de Braços Abertos” (1907), ou “As Meninas de Avignon” (1905), entre muitos outros, permitem-nos pensar como a necessidade de representação da figura humana enquanto ente conflitual, marcada pela divisão interna, pelas emoções recalcadas, vai ganhar forma no encontro com as máscaras africanas, nas quais por vezes emoções como o terror, a raiva, a angústia, são representadas. Quer o modernismo quer o surrealismo são contemporâneos da grande afirmação de uma das teorias mais importantes na destruição de uma visão do ser humano como uno, idealizado, consciente e racional: falamos do desenvolvimento da Psicanálise, que Freud considerava, juntamente com o darwinismo e o copernicianismo, uma das três grandes

⁵ Noutros contextos, em particular com os projectos como *Photography Politics* em Inglaterra, a utilização da fotografia tomou características mais activistas, com artistas como Jo Spence a expor séries de fotografia sobre o cancro, para denunciar a forma idealizada como era representada a mulher na comunicação social e nas revistas de moda: Cf. Spence, Evans e Gohl 1979.

“feridas narcísicas” infligidas na auto-imagem do Homem⁶. Esta vizinhança não é fortuita e indica como, a todos os níveis (artes e ciências humanas), uma nova concepção do sujeito emerge, marcada pela subjectividade, o multiperspectivismo (o cubismo é disso um claro exemplo, ou a literatura de Rimbaud, Mallarmé, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa).

No surrealismo, a questão da inversão, da representação das pulsões de morte e do corpo sexualizado, da abjecção, da perda de fronteiras entre interior e exterior, são determinantes, e é a fotografia que é frequentemente utilizada, devido ao seu carácter mecânico e aparentemente não mediado. É o caso da imagem de Man Ray, “Noire et blanche”, ou de Duchamp como ‘Rose Selavy’⁷. No primeiro caso – desta fotografia Man Ray faria uma grande série com variações –, a máscara africana cerimonial (máscara Baule) está de pé, enquanto o rosto branco (de Alice Prin, conhecida como Kiki de Montparnasse) está deitado e de olhos fechados. A imagem é extremamente pensada e composta, de modo a que a encenação possa evidenciar o jogo semântico: enquanto a consciência dorme, o lado “selvagem”, *africano*, entra em cena. Muitas leituras são possíveis sobre esta encenação fotográfica da máscara, mas a que nos interessa aqui salientar é essa associação entre a oposição dos rostos branco e negro com a oposição consciente e inconsciente, mas aqui associada ao género feminino, a uma suposta relação mais próxima da mulher com a natureza, mas remetendo também para questões centrais da época no que diz respeito ao estudo da sexualidade feminina.

Alguns autores salientam particularmente a herança surrealista na abordagem das obras de um conjunto de artistas mulheres que trabalham nas décadas de setenta e oitenta do século xx (nomeadamente as que referimos),

⁶ “Um terceiro desmentido foi infligido na megalomania humana pela investigação psicológica de hoje que se propõe mostrar ao *eu* que este não é o dono da sua própria casa e que só tem uma rara e fragmentada percepção do que se passa na sua vida psíquica inconsciente” (Freud 1975, 266).

⁷ Rosalind Krauss analisa expressamente a utilização da fotografia pelos surrealistas em diversos contextos e nomeadamente no seu artigo “Photography and Surrealism”, no qual salienta a forma como o automatismo da fotografia interessava ao modo de produção surrealista, na medida em que a imagem era instantaneamente gerada, permitindo visualizar de modo imediato toda a composição e permitindo também, por manipulações e trucagens, representar os objectos de forma irreconhecível e ambígua. Krauss resumia que, para os surrealistas, “As fotografias não são *interpretações* da realidade, descodificações, como nas fotomontagens de Heartfield: elas apresentam a realidade como estruturada, codificada ou escrita. A visão da natureza enquanto signo, da natureza enquanto representação, é, portanto, ‘natural’ para a fotografia” (Krauss 1990, 117).

no sentido em que o olhar das mulheres sobre si mesmas encontra, de alguma forma, esse caminho aberto pelo surrealismo na direcção das pulsões, do inconsciente feminino, etc., mas num contexto em que a mulher é ela mesma a produtora de enunciados e discursos sobre si mesma⁸. Se para os artistas homens do período surrealista elas são sobretudo objecto de fetichismo, algumas mulheres questionaram a sua condição e desafiaram as convenções de representação feminina, como se pode observar no trabalho de Claude Cahun, Frida Kahlo, Meret Oppenheim.

Em Cindy Sherman, podemos dizer que o jogo da máscara atravessa todos os seus trabalhos até aos anos 2000, e podemos constatar, desde a sua primeira série *Untitled Film Stills*, que é o disfarce, a compulsão para ser “outra”, num sentido primeiro que tudo existencial, que move a maioria das suas primeiras experiências.

Apesar de ter estudado inicialmente pintura, Sherman desde muito nova estudou também cinema, e esta dupla influência, associada à necessidade de encontrar uma linguagem própria, e a uma procura inicial centrada na auto-descoberta, revela-nos inicialmente uma jovem estudante em Nova Iorque que denota uma característica que será comum a outros artistas, em particular Sophie Calle: a experimentação do Eu enquanto máscara invadindo o comportamento quotidiano; o investimento na acção, no gesto, em lugar do encerramento no estúdio e nas formas tradicionais da arte; a indiferenciação entre o espaço privado e público. Se Sophie Calle contrata um detective para a seguir⁹, vivendo alguns meses como “perseguida” e fundindo a sua existência privada com o desenrolar de um projecto, ou convida pessoas para dormir uma noite no seu colchão, Cindy Sherman começa por mascarar-se apenas pelo prazer de o fazer, mas saindo à rua e expondo-se a si enquanto outro: vai para o trabalho (na época trabalha num centro de arte de duas amigas) vestida de forma encenada: como secretária, como enfermeira, como actriz de Hollywood, e desenvolve todo um jogo consigo mesma quando sai para a rua e é olhada a partir da sua “máscara”. Se já antes explorava essa compulsão para o disfarce no seio de festas de amigos, quando vai para Nova Iorque essa compulsão continua e é mesmo estimulada pelas pessoas para quem trabalha nesse tempo na galeria:

⁸ Cf. a este respeito, Posner 1998, 156-171.

⁹ Cf. Sophie Calle e Paul Auster (2000), nomeadamente as séries “The Detective” (1981) e “Sleepers” (1979).

“Em Nova Iorque”, diz Sherman, “continuei a disfarçar-me em público mais algumas vezes. Fui a algumas festas com disfarce: uma vez fui como rapariga de programa, outra com disfarces mais banais. Era ótima a sensação de sentir-me incógnita num evento onde me sentia desconfortável”. Ou: “Não se tratava de imitar a mãe, ou a Doris Day, era simplesmente divertido parecer diferente. Não tinha nada a ver com insatisfação ou o desejo de ser outras pessoas; era instintivo” (Schor e Sherman 2012, 20).

A série *Untitled Film Stills*, realizada entre 1977 e 1980, nasce naturalmente dessa compulsão performativa para o disfarce e para *viver* por detrás deste, ou antes, viver através dele. Isso é algo que encontramos também, por exemplo, no trabalho de Sohie Calle, na interação entre o livro de Paul Auster, *Leviathan*, de 1990, e a personagem Maria, inspirada na artista, sua amiga pessoal. Se Paul Auster se inspirou em Calle, criando uma personagem com características muito idiossincráticas, a mesma acabaria por retribuir desenvolvendo alguns projectos relacionados com essa personagem, criando um vaivém entre Sophie Calle pessoa, Sophie Calle artista e a Marie personagem do *Leviathan*¹⁰. Ao fazê-lo, desestabiliza o observador e leitor, criando uma espécie de, para usar o seu próprio termo, “dupla vida”. Mas mais do que dupla, como acontece com Sherman, é uma vida onde o exterior e o interior se confundem, onde o falso eu acaba por se constituir como o único eu verdadeiro, já que o eu e a sua performance são uma e a mesma coisa.

Na série *Untitled Film Stills*, Sherman figura em todas as imagens, recorre à construção de si em diferentes cenários, criando no espectador a ilusão de que está diante do *still* de um filme. Estas imagens remetem-nos para um reconhecimento, mas é o reconhecimento de cenários muito comuns nos filmes da série B americana, dos anos 50 e 60, ou de cinema europeu, deixando de lado imagens de grandes estrelas de Hollywood e os seus planos melodramáticos, pormenor importante referido pela artista na espécie de autobiografia que escreveu para o livro desta série. Não lhe interessavam os filmes de Hollywood e foi sobretudo num género de cinema menos sonante, mais *flat* e intimista, que se inspirou; isso é particularmente notório na forma como a sua figura, na maior parte das imagens, se dissolve no enquadramento. São mulheres solitárias, que pedem boleia com uma mala na estrada, que fazem pose, que são apanhadas na sua intimidade; são figuras da “normalidade” como encontramos no cinema europeu.

¹⁰ Cf., por exemplo, “The Chromatic Diet” (1997).

Sherman refere que não queria que as pessoas “reagissem” de imediato a uma forma reconhecível muito evidente (alegria ou tristeza), mas que as figuras pudessem remeter para um imaginário narrativo, para um universo. A própria encenação foi sempre muito simples e ao acaso. Com amigos, o namorado, as pessoas da família a pegarem na máquina, ou com um tripé em qualquer canto quando sozinha. Um exemplo é a fotografia tirada junto aos edifícios das Torres Gémeas, mas que parece ser num lugar extremo, perto do mar, devido ao enquadramento que é feito da personagem. Mesmo quando o plano é relativamente fechado o observador é chamado a contemplar o ambiente: uma paisagem de estrada, um quarto de hotel, uma sala, um café, uma rua. Este aspecto “discreto” e banal é uma marca importante da série, para a qual contribui o preto e branco e o aspecto simples, “pobre” e pouco elaborado das fotografias e ampliações.

Os títulos não referem a identidade da figurante, nem sequer identificam o cenário: apenas identificam as imagens como títulos de uma série, como se, de facto, fossem imagens extraídas de filmes. Cindy Sherman compõe aqui *imagens-simulacros* que recriam essa *ambiance* feminina dos anos 50 e 60, conseguindo um efeito de naturalismo: acreditamos estar diante de uma verdadeira fotografia de *plateau*, ou um “fotograma”, como a própria autora insinua. Com este efeito, a imagem produzida ganha a dimensão – falsa – de “instantâneo” de filme; pressupõe que foi retirada do contexto de uma narrativa na qual a figura – da fotógrafa – é suposto ter uma *performance* específica e relevante. É uma máscara da máscara. A ilusão de instantâneo (apesar de “fílmico”), remete igualmente a personagem para um fechamento: não conseguimos vislumbrar, a partir dela, a Cindy Sherman “original”, da qual estas figuras seriam apenas imagens encenadas; pelo contrário, a sensação é a de que aquela figura só pode existir através desses papéis que representa.

Arthur Danto, na introdução à primeira edição desta série, pergunta se tudo não está no jogo de uma proposição: são imagens *de* Cindy Sherman, ou apenas imagens tiradas *por* Cindy Sherman? Danto argumenta que não se trata de se representar a si mesma, mas do que poderíamos chamar um jogo de máscaras:

ela não é mais o tema da fotografia do que o modelo para um pintor [...] É sabido que Delacroix posou para uma das figuras do *rapto de Medusa* de Géricault. Mas essa pintura em nenhum sentido é *de* Delacroix. [...] (Se o fosse, seria “Delacroix com os sobreviventes de Medusa”). (Danto 1990, 10)

Neste sentido, não se pode aqui falar de auto-retratos, mas da utilização de si como modelo para a composição de cenários, para o desenvolvimento de imagens de uma, várias, performances. Danto defende que as imagens não remetem para Sherman, mas para “a rapariga”, para as questões do estereótipo de género – aspecto que levou, aliás, a uma recepção por parte de grupos feministas. Mas esta é uma interpretação que fica demasiado presa a uma “leitura” das questões de crítica cultural, fixação que esta e outras séries de Sherman procuram desestabilizar, mesmo quando se lhe referem¹¹. Como salienta Elisabeth Bronfen, elas produzem um efeito de reconhecimento estranho e irritante, parecendo apelar a “um desejo de integrar os significantes livremente flutuantes numa narrativa”; ou:

estas fotografias representam o facto de que ser sujeito à representação não significa nem uma imagem falsificada do eu representado nem uma identidade entre imagem e Eu, mas antes a produção de um sujeito emaranhado que num e mesmo gesto está consciente do facto de que é representado tanto como do facto da dissolução inerente a qualquer imagem que o represente. (Bronfen 1995, 23)

Arriscaríamos dizer que as imagens são de Cindy Sherman só na medida em que a mesma é matéria para a representação, não se tratando de auto-retratos num sentido mais clássico, de um questionamento através de uma mediação especular. O gesto compulsivo para o disfarce, na vida quotidiana como nos projectos artísticos que desenvolve, parece ser bastante mais perturbador, e justamente por não se tratarem de auto-retratos *tout court*; mas não é possível separar esse gesto de disfarce da enunciação de um gesto de disrupção face ao estatuto mesmo do gesto representativo. Se as fotografias, nesta e em outras séries, são *performances*, e, nesse sentido, jogos teatrais, enquanto fotografias elas trabalham no sentido da desestabilização do observador; este, face a estas composições perfeitas na sua casualidade intencional, está sempre derrotado na procura de quem está de facto representado. Assim, se é verdade, como afirma Danto, que não se trata de auto-retratos mas da

¹¹ O que não significa que essa crítica cultural não faça parte integrante da sua estratégia, como a própria refere: “Apesar de nunca ter pensado activamente no meu trabalho enquanto feminista, ou enquanto afirmação política, certamente que tudo foi gerado pelas minhas observações enquanto mulher que pertence a esta cultura. E parte disso é uma espécie de amor-ódio – entusiasmo pela maquilhagem e pelo *glamour* e, ao mesmo tempo, detestando isso. Nasce de tentar parecer uma jovem atraente, ou sexy, ou tão bela quanto se consegue mas também me sentir prisioneira dentro de uma estrutura” (Schor e Sherman 2012, 17).

utilização de si como modelo, é também verdade que o jogo instalado não teria sentido se não se tratasse de usar-se a si mesma. É o facto de o fazer que coloca em contiguidade o projecto *Untitled Film Stills* com outras iniciativas anteriores que a artista teve, nomeadamente a de se “mascarar” de outrem no quotidiano. Ou seja, é na confusão entre o gesto inconsciente e quotidiano de existir perante outros e o acto consciente de baralhar esse mesmo outro que a força desta série se constrói. As fotografias não são *stills* de filmes, apenas os imitam, e é nessa imitação de algo que não existe, no gesto de invenção pura, que o desafio da artista se instala: olhamos para as imagens sem fundo, sem tapete. Não temos onde nos agarrar, a não ser à fluidez e à instabilidade com que a artista nos atira para os seus falsos auto-retratos: onde está ela, afinal?

Referências

- ARISTÓTELES. 1985. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres.
- BATCHEN, Geoffrey. 1997. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Londres: The MIT Press.
- BENJAMIN, Walter. 2015 [1934]. “Doutrina das semelhanças <1>”. In *A Modernidade* (ed. e trad. João Barrento). Lisboa: Documenta.
- BRONFEN, Elisabeth. 1995. “The Other Self of the Imagination: Cindy Sherman’s Hysterical Performance”. In Cindy Sherman, *Photographic Work, 1975-1995*. Hamburgo: Schirmer Art Books.
- CALLE, Sophie e Paul AUSTER. 2000. *Sophie Calle: Double Game*. Nova Iorque: Violet Editions.
- DANTO, Arthur. 1990. “Photography and Performance: Cindy Sherman’s Stills”. In Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*. Nova Iorque: Rizzoli.
- DELEUZE, Gilles. 1979. *Logique du Sens*. Paris: Minuit.
- DENNETT, Terry, David EVANS, Sylvia GOHL e Jo SPENCE (eds.) 1979. *Photography Politics 1*. Londres: Photographic Workshop.
- FREUD, Sigmund. 1975 [1925]. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris: Payot.
- KRAUSS, Rosalind. 1990. *Le Photographique*. Paris: Macula.
- MEDEIROS, Margarida. 2000. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MOHOLY-NAGY, László. 1993 [1925]. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (trad. Catherine Wermester). Paris: Éditions Jacqueline Chambon.
- MOLDER, Maria Filomena. 2016. *Rebuçados Venezianos*. Lisboa: Relógio de Água.
- POSNER, Helaine. 1998. “The Self and the World: Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta and Francesca Woodman”. In Whitney Chadwick (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*. Cambridge: The MIT Press.

SCHOR, Gabriele e Cindy SHERMAN. 2012. *Cindy Sherman: Early Works* (catalogue Raisonné), 1975-1977. Berlin: Hatje Cantz.

SHERMAN, Cindy. 1990. *Untitled Film Stills*. Nova Iorque: Rizzoli.

SHERMAN, Cindy e Rosalind KRAUSS. 1993. *Cindy Sherman 1975-1993*. Nova Iorque: Rizzoli.

TAUSSIG, Michael. 1994. "Physiognomic Aspects of Visual Worlds". In Lucien Taylor, *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*. Nova Iorque: Routledge.

“TODAS AS FOTOGRAFIAS SÃO MEMENTO MORI”

ENCENAÇÕES DA MORTE NALGUNS FILMES DE TERROR

*Luís Mendonça**

Ghosts in the photograph

Never lied to me

Mogwai, “Take Me Somewhere Nice”

Escreveu Maria Filomena Molder, em *Rebuçados Venezianos*, que “em qualquer prova fotográfica a morte exercita os dentes” (2016, 155). Este ensaio procurará esmiuçar diferentes formas desta investida, socorrendo-se do imaginário do cinema de terror, extraordinariamente criativo no que toca à relação com a fotografia. Uma relação justificada pela recorrência de determinados assuntos tanto no terror como na fotografia, a saber: a violência, a morte e o fantasma. A própria etimologia oferece pistas sobre essa recorrência, ajudando-nos a relacionar estes assuntos entre si no reino da fotografia. Diz o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, que “imagem” deriva do latim *imagine*, que, por sua vez, significa:

[R]epresentação, imitação, retrato; retrato de antepassado, imagem (em cera, colocada no átrio elevada nos funerais); imagem, *sombra de morto*; *fantasma*, visão, sonho, *aparição*, *espectro*; eco; retrato, imagem; reprodução de alguém; comparação, parábola, apólogo; fig., imagem, cópia, reprodução; cópia, imitação (em oposição à realidade); *sombra*, *fantasma*, *aparência*, representação pelo pensamento, *evocação*, pensamento. (1977, 266, sublinhado nosso)

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Comunicação da Nova.

Em certa medida, todos os artistas fazedores de imagens são assombrados por – e *desejam* – fantasmas. Todos eles extravasam imagens buriladas pela mente, pela sua muito particular *camera obscura* ou cinema interior. Se convocar imagens é convocar fantasmas, se o cinema é uma técnica de projecção de imagens *ou*, como diria André Bazin, máscara mortuária do real *ou* uma incorporalidade que se manifesta por via de uma corporalidade (quando em película) *ou* uma forma de hipnose/exorcismo... se todas estas formulações têm mérito, ousamos também afiançar que a afinidade etimológica entre sessão e *séance* não será acidental. O cinema, como disserta Fernando Guerreiro em *Teoria do Fantasma*, é um *medium*, pelo que “evoca e permite a circulação dos espíritos” (2011, 9-10). O cinema é um jogo que joga o compromisso entre o visível e o invisível, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Uma coisa é certa: toda a literatura crítica sobre a fotografia encontra-se eivada de referências ao oculto, ao inapreensível, ao “inominável”.

Roland Barthes é um dos autores a quem mais as palavras faltam – e falham – na definição do que é a fotografia. Em última instância, ela será magia, ela será indício de uma ausência, uma ausência que se presentifica, motivo de uma relação com uma lonjura fatídica. “Uma fotografia”, diz Susan Sontag, “é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência” (1986, 25). A fotografia convoca um reino de espectros que nos assombra. Rosalind E. Krauss relaciona o *punctum* barthesiano com “essa espécie de súbito susto que pontua as defesas do organismo” (1985, 91). Como sabemos, o *punctum* é uma das instâncias fundamentais da linguagem barthesiana. E mesmo sobre ela aparece esta carga assombrosa, *inquietaantemente* inter-pelante, que cada imagem carrega no ventre. O *punctum* é uma ferida feita por um fantasma, o fantasma que é acordado num pormenor da imagem, um ponto que faz a imagem “saltar para fora de si” e tomar conta de nós. E que, portanto, nos assalta. Eis, enfim, um fantasma que sequestra e lacera a alma. O fantasma é o “isto-foi” que se presentifica e materializa na fotografia. O fantasma ganha corpo na imagem. Invade-a à medida da fórmula de Marcel Duchamp: como *ghost* que é um *guest* e que é um *host*. O fantasma que reclama domínios de acção do corpo. O *punctum* é a reacção que a imagem corporiza no agora da nossa alma e corpo de *spectators*.

O *punctum*, esse fantasma da imagem que punge o corpo e a alma, é como um excesso escatológico, obsceno, daquilo que a imagem põe em evidência. “Toda a ontologia negativa e a-teológica (Bataille) é assim sempre escatológica”, escreveu Fernando Guerreiro (2011, 12). Em certa medida, há como que um “vir à superfície” da imagem, como as marés que levam bichos

marinhos e lixo até terra. Revelar é também o movimento de um regresso de qualquer coisa, de um já-sem-futuro, que se projecta, ganha forma e parece ganhar corpo à nossa frente, inundando-nos. Ainda Fernando Guerreiro: “O fantasma regressa porque não se esqueceu, tem saudades da sua vida enquanto corpo/carne. É por isso também que é *como corpo* que ele regressa e vem assolar a paixão do outro” (26).

Susan Sontag escreveu abundantemente sobre a relação entre a fotografia e a morte. É dela a frase mil vezes repetida: “todas as fotografias são *memento mori*”. “Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objecto” (Sontag 1986, 24). Fotografar é participar numa família de mortos e vivos, de mortos com vivos, de mortos contra vivos... É assim, de facto, porque todas as fotografias sinalizam o sem-futuro daquilo que todos os dias combatemos, muito ingloriamente: a nossa própria finitude. Por outro lado, Sontag falou da violência que encerrava cada disparo e cada revelação.

Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objectos que podem ser possuídos simbolicamente. [...] [F]otografar alguém é um assassinio sublimado. (23)

Esta ideia negativa de fotografia está presente também em Siegfried Kracauer, que nos diz que a fotografia é um “espelho com memória” só no sentido em que é um espelho que nos lembra constantemente do que procuramos esquecer: de que somos “seres-para-a-morte”. Para Kracauer (2014, 74), este efeito é particularmente poderoso quando, na consulta de álbuns familiares, somos confrontados com a imagem de entes queridos que, por não os reconhecermos na sua juventude, são transformados pelos nossos olhos em manequins que envergam vestimentas ridículas e que se apresentam rodeados por objectos que gritam um grotesco anacronismo.

Por outro lado, a fotografia não é forma, mas formação. Esta é a tese de Kaja Silverman (2015, 45-47) no seu livro *The Miracle of Analogy*, ao analisar os dois daguerreótipos da Boulevard du Temple produzidos por Louis Daguerre que sobreviveram ao tempo. Um deles ficou célebre por alegadamente conter a primeira figura humana capturada pela imagem fotográfica – era o homem o *punctum* nesta sua primeira imagem? Os longos tempos de exposição evaporaram na imagem o movimento das multidões e das charretes, deixando apenas para se avistar os edifícios. O que Silverman verifica,

comparando essas imagens, é que ao contrário do que se argumentou então, e ainda se afirma hoje, talvez a fotografia não seja assim tão eficaz a registrar mesmo o mais imóvel: a arquitectura. Diz a autora, numa análise comparativa das imagens, o seguinte: “Não só o edifício em primeiro plano ocupa uma posição diferente em cada fotografia, ele move-se em direcções diferentes nelas.” Nesse sentido, remata Silverman, “não existe forma; existe apenas *formação*”. O que escreveu Hélène Cixous (Cixous e Derrida 2001, 12) no texto “Saber Ver” surge, assim, como lapidar: “Vejo eu o que vejo? O que não estava se calhar estava. Ser e não ser não se excluíam mais.” A fotografia, podemos dizer, re-vela tanto quanto des-vela o mundo ao aliviar-nos da nossa intrínseca miopia. Ela reapresenta o mundo com uma familiaridade estranha e desnuda-o, espantosamente, contra a natural insuficiência dos nossos olhos. Estamos no limiar de um conceito: o de inconsciente óptico em Walter Benjamin. O filósofo alemão, na sua “Pequena História da Fotografia”, usou uma fotografia aparentemente banal para ilustrar esse conceito. Escreveu a propósito dela:

[D]etemo-nos na fotografia de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, da fase do noivado com aquela mulher que um dia, depois do nascimento do seu sexto filho, encontrou deitada, com os pulsos cortados, no quarto da sua casa de Moscovo. Na fotografia, ela está ao lado dele, que parece ampará-la; mas o olhar da mulher passa-lhe ao lado, fixamente preso a uma lonjura fatídica. [...] [A] mais exacta das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós. (2013, 221)

Benjamin aproxima-se aqui de uma ideia de Jacques Derrida (2010, 29), a de que a fotografia é a não reprodutibilidade no seio da reprodutibilidade. Mediação técnica do luto perpétuo. Re-apresentação aurática da nossa própria morte. Sugere-se, assim, haver uma dimensão inefável, inapreensível e fantasmagórica na “mercadoria” como no aparato técnico; especula-se, enfim, sobre um inapreensível “génio da máquina”. Mas que génio é este? Bom, mau, “assim-assim”?

Como nota David Campany, em *Photography and Cinema* (2008, 96-97), nos filmes o fotógrafo costuma ser retratado debaixo de uma luz negativa. Ele é *voyeur*, maquiavélico, abutre, diabólico. No filme de Roberto Rossellini, *La macchina ammazzacattivi*, e no recente filme sul-coreano, *The Wailing*, de Hong-jin Na, a fotografia é literalmente uma máquina ao serviço do diabo. O fotógrafo é aquele que procura com a sua câmara vasculhar a vida dos

outros sem pedir licença. A fotografia, propriamente, surge como o fruto dessa curiosidade *voyeur*, ou predatória, ou como reflexo da vaidade narcísica do *spectrum*. De uma maneira ou de outra, a fotografia que aparece nos filmes, como observa Company, abre neles uma espécie de ferida ontológica. A fotografia age como fantasma primordial do cinema, reclamando direitos sobre o seu território perdido. Em certa medida, dificilmente uma fotografia fixada na duração de um filme não abre nele, na sua própria pele narrativa, como observa Raymond Bellour (2012, 89), um buraco abissal que “subtrai o filme do filme”.

A fotografia é então aproveitada pelo cinema de terror, não só devido ao seu significado cultural – o “todas as fotografias são um *memento mori*” – mas por causa da sua ontologia específica, a sua “diferença” na relação com essa forma de expressão que é, como diz celebrenemente Laura Mulvey, “a morte 24 vezes por segundo”. Company e Bellour estudaram aprofundadamente esta relação entre a fotografia e o cinema, entre a fotografia no cinema e o cinema na fotografia, mas nos exemplos de filmes que formam o seu *corpus* de análise rareiam aqueles que, a meu ver, mais longe levam tal “plástica da morte”. Nem todos os filmes que aqui trago se inscrevem de uma maneira óbvia na tradição do cinema de terror, mas todos eles lidam com questões ligadas à espectralidade, aos mistérios da morte ou são assombrados por putativas manifestações físicas do além-vida.

THE OTHERS: FOTOGRAFIA E O (G)HOST DA MORTE

O filme de Alejandro Aménabar refaz *The Innocents* de Jack Clayton, obra-prima de terror adaptada de um conto de Henry James. *The Others* transforma a fotografia desde logo numa metáfora espacial. O filme desenrola-se quase em exclusivo numa mansão que é uma ilha dentro da ilha maior que é Jérsia, no Canal da Mancha, durante a Segunda Guerra Mundial. Duas crianças fotossensíveis – condição misteriosa que as torna intolerantes à luz – e a sua mãe vivem numa mansão que o filme nos dá a habitar numa sucessão de imagens *vis-à-vis* numa sucessão de divisões obscurecidas, quais *camera obscuras*.

As divisões onde estão as crianças têm de estar completamente isoladas da luz do sol, pelo que a mãe dá instruções aos empregados para fecharem sempre as portas de cada divisão, de modo a evitarem que a luz passe. Ao mesmo tempo, como repara Fernando Guerreiro (2011, 7), *The Others* é – o título não mente – um filme sobre o *fantasma de um outro* ou o *outro do*

fantasma. Lançado dois anos após *The Sixth Sense*, de M. Night Shyamalan, esta é uma história de *suspense* que tem como grande *twist* a revelação ou desvelamento do eu como um outro, e do outro como um fantasma.

Essa revelação ou desvelamento acontece, no filme, no instante em que a personagem da mãe descobre o que é uma típica fotografia *post-mortem* dos seus criados. Nesse momento, esta apercebe-se de que até então partilhara a casa com fantasmas. E a sua própria condição de “ser-deste-mundo” começa também aí a ser colocada em dúvida. A fotografia de mortos, prática corrente em determinado período no século XIX – Margarida Medeiros aprofunda este tema em *Fotografia e Verdade* –, tem aqui essa função de lançar o caos sobre as fronteiras que separam os vivos dos mortos.

WAVELENGTH: A FOTOGRAFIA COMO ATTRACTOR OU A MORTE COMO RODAPÉ

Manny Farber gostava de caracterizar *Wavelength* como um filme de mistério. Se nos desembaraçarmos de toda a sua existência de “filme de arte” e do programa “estrutural” não-narrativo que lhe estará subjacente, o filme de Michael Snow pode ser convertido numa sinopse com poucas pretensões. Descreveu-o assim o crítico americano:

Provavelmente o filme mais rigorosamente composto que existe, a obra de Snow é um *zoom* contínuo em direcção a um alinhamento de janelas [...]. Um homicídio inexplicável acontece, a câmara dissolve-se numa atmosférica, turbulenta fotografia que está obsessivamente presente, mas não imediatamente discernível. Esta fotografia é o alvo do *zoom* implacável que se aproxima, que é o corolário abstracto do olhar concentrado do fotógrafo Hemmings sobre as mutações impressas nas fotos do homicídio em *Blow Up*. (Farber 2009, 643)

Em *Expanded Cinema*, Gene Youngblood (1970, 127) dá o exemplo de *Wavelength* como uma obra paradigmática da aplicação da teoria da relatividade ao cinema: “A teoria da relatividade reduz tudo a relações; enfatiza a estrutura”. *Wavelength* é um estudo sobre distâncias, temporais e físicas, estabelecidas entre o olho da câmara, que desenha no espaço um progressivo movimento de aproximação, e o plano de uma fotografia colocada na parede. Enquanto este movimento se aproxima da sua “imagem final”, a das ondas do mar, uma espécie de *thriller* hollywoodesco acontece “à sua volta”, como texto periférico, como rodapé no espaço da não-narrativa. Trata-se, pois,

de uma afirmação de distâncias, até as mais “dispositivas”, com o cinema clássico, “narrativo-representativo-institucional”.

É o facto de acontecer uma morte inexplicável naquela divisão, um acontecimento digno de um filme de Hollywood, que dá força ao *statement* de Snow. E é pela fotografia que o realizador foge desse acontecimento. Mediante a relação com a fotografia, Dominique Noguez interpreta o desfecho do filme da seguinte maneira: “Podemos suprimir [...] as cores e suprimir o movimento, mas aquilo que veremos será sempre cinema, será o *sine qua non* do cinema” (1979, 74). Ora, ante o testemunho mais justo, isto é, esse *sine qua non* que é a fotografia, a morte não deixa de assombrar o filme, sugerindo que, como escreveu Sontag, o “real é tudo o que envolve um risco de morte” (1986, 97).

SHUTTER X 2: O FANTASMA REGRESSA

O primeiro *Shutter*, datado de 2004, foi realizado na Tailândia por uma dupla de cineastas, Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom. O segundo *Shutter*, um *remake* com importantes nuances dramáticas lançado em 2008, foi produzido com dinheiro americano e foi realizado no Japão pelo cineasta nipónico Masayuki Ochiai. Os dois filmes transformam a “ontologia negativa” da fotografia, justamente a que temos tratado aqui, em palco para uma série de sustos. Estas manifestações de terror actualizam no século XXI o universo da fotografia espírita e de mortos típica do século XIX, tão bem estudada por Margarida Medeiros em *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasma*s. Essa ligação à fotografia espírita ocupa mais tempo de filme na versão americana/japonesa. A tese que os dois filmes vão debitando é a de que as imagens estão assombradas. Como escreve Rosalind E. Krauss inspirada pelas primeiras linhas de André Breton no seu romance *Nadja*, “A fotografia não responde à pergunta ‘quem sou eu?’ mas ‘quem é que eu assombro?’” (Krauss 1985, 85). Duas sequências correspondentes em *Shutter*, original e *remake*, animam de uma maneira sugestiva esta ideia de que a fotografia diz quem assombra ou não faz outra coisa que interpelar o assombrado.

Nos dois *Shutter*, o fotógrafo é surpreendido na sala escura por uma aparição directamente na fotografia que se encontra em processo de revelação. Detectando a presença de um vulto na imagem, ele inclina-se para ver melhor. A fotografia faz o que o cinema, sobretudo o de terror, costuma fazer amiúde: reage. O vulto vira bruscamente o rosto na direcção de quem o vê, nós e o protagonista do filme. O espantoso choque atira-o – atira-nos,

também! – para trás. Nestas sequências equivalentes, entre original e *remake*, ganha relevo um poderoso “gesto profanante”, dado o cinema produzir um efeito de movimento na imagem ontologicamente estacionária da fotografia. Os dois *Shutter* promovem, deste modo, uma interferência ontológica de espantosas implicações – e, acrescente-se, ensaiam a possibilidade de uma imagem *Gif* materializada.

Com efeito, o espaço de revelação é um espaço de des-velamento. Na fotografia, a imagem, isto é, o fantasma, vem à superfície por acção do banho químico. O fantasma vem, *regressa*, como escreve Fernando Guerreiro, “porque não se esqueceu, tem saudades da sua vida enquanto corpo/carne. É por isso também que é *como corpo* que ele regressa e vem assolar a paixão do outro” (2011, 26). No original e no *remake*, o processo de revelação é como um “vir à superfície” da morte – os químicos chegam a ferir os olhos do fotógrafo no *remake*. No *Shutter* original é do banho químico, qual “líquido amniótico”, que emergem, carne e osso, os fantasmas da fotografia. O fantasma é aparição corporizada de uma reivindicação da vida pela morte. Invasão, terrorista, aterrorizante, dos mortos no território dos vivos. Os fantasmas têm corpo e comportam-se como *guests* e como *hosts* de uma ideia de morte. Esta corporalidade conferida ao fantasma é fundamental nas obras de alguns cineastas do terror, desde logo, nos filmes de terror materialistas de Kiyoshi Kurosawa, cineasta nipónico que por mais que uma vez confessou ter o desejo de “tocar no fantasma” (Kurosawa 2008, 23), mas já lá iremos.

No original *Shutter*, há uma sequência que atesta a qualidade probatória da imagem fotográfica. A mulher do fotógrafo que protagoniza a história procura fazer prova de uma presença espectral – a mesma que andou a assombrar as fotografias do marido. Para tal, socorre-se de uma câmara *polaroid*. Dispara imagens sucessivas, procurando capturar a presença que escapa aos seus olhos. Numa das fotografias finalmente “dá-se a ver” o fantasma, corpo rarefeito que se esconde por trás de um armário. O que nos interessa salientar é o facto de a personagem usar uma câmara *polaroid*. A *polaroid* é um garante de verdade, dado produzir uma imagem praticamente imune à manipulação. Trata-se de uma fotografia instantaneamente tirada/capturada do real e revelada no momento. Nesta sequência, a *polaroid* revela a imagem do fantasma, identificando a sua localização no espaço – o *ghost* como *guest* e *host*, ainda.

POLAROID: A FOTOGRAFIA QUE DESMENTE A FOTOGRAFIA

Pelo cinema, a *polaroid* pode ser desmentida. É isso que se exercita na curta-metragem de 2015 assinada pelo norueguês Lars Klevberg, precisamente intitulada *Polaroid*, e que motivou a realização pelo mesmo cineasta de um *remake* americano em formato de longa-metragem, que deverá ter estreia nos cinemas ainda neste ano de 2019.

Duas raparigas passam a noite juntas após a mãe de uma delas ter falecido. Elas, iguais a tantas outras adolescentes, tiram *selfies*, falam de namorados e encomendam pizzas. Numa caixa deixada pela falecida, a filha descobre uma velha câmara *polaroid*. O instantâneo *polaroid* não é manipulável e é único. O filme, contudo, trai estas características. As raparigas descobrem nessa mesma caixa uma fotografia *polaroid* igual à que estava afixada na porta do frigorífico. O local e a pose parecem pertencer ao mesmo “instante fotográfico”, mas há um elemento novo que é inquietante. Ao fundo, vemos um vulto envolvido por uma sombra. O mesmo efeito acontece com a fotografia estilo *selfie* que as amigas fazem dando uso à velha câmara. A câmara revela uma imagem inofensiva, mas depois dispara sozinha e produz uma outra revelação da mesma imagem. Nela, desvela-se a presença demoníaca do filme, presumivelmente o tal vulto que havia assombrado a imagem da defunta mãe.

Em certa medida, nesta sequência de fotografias no filme, a *polaroid* vem desmentir a *polaroid*. Trata-se de uma desfiguração da natureza indesmentível da imagem fotográfica, da fotografia como “prova”, índice de verdade, a mais indiscutível *evidence*. A evidência do oculto, de um além-morte, é o que vai ganhar corpo – e figurar o espanto – neste filme.

O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA: A FOTOGRAFIA COMO A ENXADA DO TEMPO

Para se entender o filme de Manoel de Oliveira dentro da temática da espectralidade fotográfica, importa invocar as palavras de Francesco Giarrusso no seu texto “Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação”. Escreve o investigador:

Em síntese, a história de Isaac não só evoca o amor louco por uma imagem e o trágico fim para o qual é levado, mas repropõe, assim como acontece a Pigmalião, a paixão por um objeto inerte como é a imagem, destacando a tensão *eros/thanatos* que a fecunda e lhe dá vida. (Giarrusso 2012, 208)

Interessa-nos esta ideia de que o fotógrafo Isaac não ama Angélica, mas a sua ausência pela morte, aquela que se redime na imagem fotográfica. Isaac apaixonou-se não por Angélica propriamente, mas pela sua imagem – pela *imago*, palavra latina que significa o defunto aparecido. Como em *Shutter*, o fotógrafo que protagoniza *O Estranho Caso de Angélica* é representado como um vidente, aquele que, pelo visor da câmara ou pelo processo químico da revelação, vê mais além. Por exemplo, um sorriso desenhado no rosto de uma defunta. A fotografia, uma vez impressa, é também aqui formação antes de ser forma. Formação de um sorriso que rouba à imagem fotográfica a sua imobilidade mortal, o seu *rigor mortis*. Toda a fotografia sorri na cara da morte? Só no sentido em que entretém a nossa própria mortalidade.

A morte faz-se representar, depois, numa “linha do tempo” paracinematográfica, consubstanciada na corda de estendal onde Isaac dispõe as suas imagens de modo só aparentemente aleatório: os trabalhadores agrícolas com as suas enxadas – tema de movimento ingrato para a captura fotográfica – misturam-se com as imagens *post-mortem* de Angélica. Esta *timeline* representa a morte do trabalho – como diz a governanta, essas imagens dos trabalhadores não têm jeito nenhum, “estão fora de moda”... Dizíamos, esta *timeline* improvisada representa a morte do trabalho, mas também o trabalho da morte – Angélica e o seu estranho caso de vida para lá da morte *pela* imagem.

“Por baixo de uma fotografia de um ser humano, a sua história é enterada como que num manto de neve”, escreveu Siegfried Kracauer (2014, 32). Apetece reformular, face a estas imagens de Oliveira, e dizer em vez de “num manto de neve”, “num manto de terra”. Mas também nós escavamos na imagem, procuramos nela qualquer verdade esquecida. Somos atraídos em profundidade, como a câmara de Snow em *Wavelength*, por uma qualquer verdade mais profunda que a fotografia nos possa confidenciar numa vaga de sussurros. Atrai-nos o que a fotografia, tão perto que está, nos oferece de tão longínquo. Uma fatídica lonjura, que seja. Isaac não se apaixonou por Angélica, mas pelo seu fantasma animado pela imagem. Todas as fotografias são *memento mori*, mas também todas as fotografias são formas ou formações do desejo.

LE SECRET DE LA CHAMBRE NOIRE: O RIGOR MORTIS DA POSE FOTOGRÁFICA

O filme que o realizador japonês Kiyoshi Kurosawa filmou em França, *Le Secret de la chambre noire*, é um exemplo de como pode o cinema, realizando as célebres palavras de Jean Cocteau, filmar o trabalho da morte. Nele, podemos

assistir, passo a passo, à fabricação de um daguerreótipo de grandes dimensões. Da sua dolorosa concepção, para a modelo, devido aos longos tempos de exposição, que a obrigam a uma pose rígida e mortificante, até à sua fixação espantosa por efeito dos vapores de mercúrio, a fotografia daguerreotipista aparece associada a uma ideia tanatográfica de dor e fantasmagoria (Medeiros 2010, 20).

Com efeito, como diz Geoffrey Batchen (*apud* Medeiros 2010, 21), o efeito paradoxal dessa técnica oitocentista residia no seguinte: os retratados, para se quererem parecer vivos, tinham de se fazer de mortos. Este “fazer de morto” da pose é, na realidade, um “fazer-se à morte” em Kurosawa. A personagem da filha, que é a modelo principal do pai daguerreotipista, de tão fotografada, acaba por desaparecer – ou se exceder – numa existência de fantasma. Estamos em plena teoria dos espectros de Balzac, tal como narrada por Nadar no seu livro *Quando Eu Era Fotógrafo*:

[S]egundo Balzac, cada corpo da Natureza é composto por uma série de espectros, películas infinitesimalmente finas, em camadas sobrepostas até ao infinito, seja qual for a perspectiva óptica de que se observe esse corpo. [...] [C]ada operação daguerriana vinha, pois, surpreender, separar e reter uma das camadas do corpo sobre o qual se aplicava. (2017, 18)

Como o descasque de uma cebola, a fotografia age em Kurosawa sobre o corpo até este se tornar um puro tudo, um puro nada. Uma pura essência que, ainda assim, persiste em habitar o mundo material, nomeadamente acedendo às paixões da carne. Este corpo absolutamente presente do fantasma – “Se o fantasma está no ecrã, ele existe” (Kurosawa 2008, 24) – é o que interfere mais decisivamente no transtorno por que passa o protagonista do filme – e por que passa *o filme ele mesmo* – na segunda parte da história. Ele, jovem assistente do daguerreotipista, envolve-se física e emocionalmente com a filha do fotógrafo sem saber ao certo se esta pertence a este mundo; se não deveio já fantasma na sequência de acontecimentos difusos ou dificilmente explicáveis. Quem é? Quem assombra, em nome de quem ou do quê assombra ela? A filha do fotógrafo torna-se, deste modo, uma metáfora da fotografia aparecida ou revelada, isto é, feita de carne e osso. Um fantasma que apetece tocar.

Referências

- BARTHES, Roland. 2008. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia* (trad. Manuela Torres). Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, André. 1992. *O que é o Cinema?* (trad. Ana Moura). Lisboa: Livros Horizonte.
- BELLOUR, Raymond. 2012. *Between-the-Images*. Zurique e Dijon: JRP|Ringier & Les Presses du Réel.
- BENJAMIN, Walter. 2013. “Pequena História da Fotografia”. In Alan Trachtenberg (org.), *Ensaios sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- CAMPANY, David. 2008. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.
- CIXOUS, Hélène e Jacques DERRIDA. 2001. *Vêus... à Vela*. Coimbra: Quarteto.
- DERRIDA, Jacques. 2010. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Califórnia: Stanford University Press.
- FARBER, Manny. 2009. *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*. S.l.: Library of America.
- GIARRUSSO, Francesco. 2012. “Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação”. In Frederico Lopes (org.), *Cinema em Português IV Jornadas*. Covilhã: Livros LabCom.
- GUERREIRO, Fernando. 2011. *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
- KRACAUER, Siegfried. 2014. *The Past's Threshold: Essays on Photography*. Zurique: Diaphanes.
- KRAUSS, Rosalind E. 1985. “Photography in the Service of Surrealism”. In Rosalind E. Krauss e Jane Livingston (eds.), *Amour Fou: Photography & Surrealism*. Nova Iorque: Abbeville Press.
- KUROSAWA, Kiyoshi. 2008. *Mon effroyable histoire du cinéma. Entretiens avec Makoto Shinozaki*. Pertuis: Rouge Profound.
- MACHADO, José Pedro. 1977. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Sintra: Livros Horizonte.
- MEDEIROS, Margarida. 2010. *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MOLDER, Maria Filomena. 2016. *Rebuçados Venezianos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- NADAR, Félix. 2017. *Quando Eu Era Fotógrafo*. Lisboa: Livros Cotovia.
- NOGUEZ, Dominique. 1979. *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
- SILVERMAN, Kaja. 2015. *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*. Califórnia: Stanford University Press.
- SONTAG, Susan. 1986. *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- YOUNGBLOOD, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co.

OS FANTASMAS DA FOTOGRAFIA REVELADOS PELO CINEMA

DE NADAR A KIYOSHI KUROSAWA: *LE SECRET DE LA
CHAMBRE NOIRE*

*Fernando Guerreiro**

memória de Charles Grivel

Car, en admettant même, que les faits suivants soient radicalement faux, la seule idée de leur possibilité est tout aussi terrible que le pourrait être leur authenticité démontrée et reconnue. – Une fois pensé, d’ailleurs, qu’est-ce qui n’arrive pas un peu, dans le mystérieux Univers?

Villiers de l’Isle-Adam, Claire Lenoir

1. Desde o início, enquanto *mais do real*, sua “excrecência” talvez ainda mais do que “duplicado” ou “réplica”, a Fotografia foi percebida como um caso de *diabolia* (etimologicamente, do grego *diabolo*, ou verbo *diaballo*, o que “desune”, “separa”, “divide”).

Com efeito, enquanto reprodução e duplicação (natural ou mecânica) do mundo – dando corpo ao escândalo de uma imagem que se apresenta como sendo da mesma ordem do “criado” –, a fotografia não podia deixar de se confrontar com o carácter único e sagrado da criação divina e, nela, da “imagem humana”¹.

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

¹ É esse o sentido do anátema lançado sobre a Fotografia, em 1839, por um jornal alemão, o *Leipziger Stadtanzeiger*: “Pretender fixar imagens efémeras é não apenas uma coisa impossível, como provaram sólidas investigações alemãs, como o simples desejo de pretender tal

Já para Nadar (*Quand j'étais photographe*, 1900), a Fotografia, caso do maravilhoso moderno (simultaneamente científico:tecnológico e fantástico), surgia como uma *nova criação* (comunicando ao homem “le pouvoir de créer” [1994, 13]), ou mesmo uma *dupla criação*: de mais “real”, claro, mas também da “realidade” das diferentes formações (manifestações, presenças) que germinam, se manifestam e visibilizam tanto no processo de impressão e projecção luminosas (“[figeant] l’intangible” [13], “[faisant] voir l’invisible” [199]) como pelos banhos químicos da sua revelação: o seu lado de “embalsamamento”, ritual (egípcio) de preservação fúnebre², desde o início imaginado em função de reagentes como o “bitume de Judée”³. “Toute photographie est momification”, “un rite de préservation qui permet d’éviter que la perte de ce qui a un jour été soit complète : il pourra toujours en subsister une trace optique”, sintetiza Alain Buisine (1989, 14).

Nadar também se refere a essa noite cósmica, do mundo, de que poderia ser uma espécie de portal=interface (os dois universos, meios, inverter-se-iam um no outro) o fundo da “câmara escura” da Fotografia⁴.

Compreende-se assim (“Balzac et le Daguerriotype”), apesar da distância que sempre mantém em relação às suas opiniões, a simpatia ou mesmo compreensão que Nadar tem por Balzac (um leitor atento de Swedenborg [*Séraphita*, 1834]), autor para quem o universo não tinha

coisa é já uma blasfêmia. O homem foi criado à imagem de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana” (*apud* Benjamin 2013, 220). Para o articulista alemão, o “sacrilégio” residia em procurar imitar ou reproduzir, por meios mecânicos, não só a produção (o “criado”) mas o próprio modo de proceder (fazer) divino, o que fazia da fotografia uma paródia blasfema (“desconsagradora”) da “criação divina”, ou seja, uma *contra-criação*.

² “La photographie expose (le voilant, comme elle le dit si bien dans son langage) ce désir qui motive toute représentation d’être un rite de préservation. Sauver de l’oubli, sans doute, mais avec cet avantage que c’est très concrètement, cette fois, que le problème se pose. Comment garder la trace matérielle de ce que l’optique sait depuis toujours capter? Ce concret-là, qu’on peut réduire à des techniques mimétiques d’une relative simplicité, met le travail du dueil à la portée de tous”, lembra Philippe Bonnefis (1997, 14).

³ Precisa Alain Buisine: “On sait que Nicéphore Niépce obtient en 1826 une première épreuve sur une couche photo-sensible de bitume qui n’est autre que le bitume de Judée, autrement dit le poix de la Mer Morte, l’asphalte des embaumeurs, également connu sous le nom de baumé de momie. Nécessaire prolongement imaginaire de la momification, le solvant qu’utilisera alors Niépce ne manquera pas d’être une essence de lavande” (1989, 14).

⁴ “La nuit, claire aux thaumaturges, régnait seule dans les sombres profondeurs de la chambre noire, lieu d’élection tout indiqué pour le prince des ténèbres. Il ne fallait qu’un rien vraiment pour de nos filtres faire des philtres”, escreve (Nadar 1994, 14).

uma consistência sólida mas era formado por camadas de desigual materialidade (densidade)⁵.

Para Balzac, todas as coisas tinham o seu “espectro” na atmosfera⁶, podendo o homem ser descrito como um “novelo folhado” de “películas”: “simulacros” (camadas de maior ou menor densidade:visibilidade). A crer em Nadar, para o romancista, “chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres en couches superposées à l’infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l’optique perçoit ce corps” (1994, 15).

O que assustava Balzac na sua relação com os “espectros” da fotografia era que ela pudesse funcionar como um “caça-fantasmas”, uma máquina diabólica de redução da “alma” (“aura”) do modelo, que procedesse à sua reconversão à matéria: ao fim e ao cabo, o efeito de “morte”, de queda do “anjo” na imagem, por ele associado ao processo de “prise de vues” da fotografia.

Dado o carácter teleológico e pre(sobre)determinado da sua concepção do mundo – no qual a matéria era já-dada e limitada (“l’homme à jamais ne pouvant créer – c’est-à-dire d’une apparition, de l’impalpable constituer une chose solide, ou de *rien* faire une *chose*” [Nadar, 15]) –, para Balzac “chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l’appliquant une des couches du corps objecté”, comenta ainda Nadar (15). “De là”, continua, “pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d’un de ses spectres, c’est-à-dire d’une part de son essence constitutive” (16)⁷. O Horror (pânico) residia nesse efeito de *perda* (da “aura”) e de *morte* (material) da/na fotografia.

Uma ideia próxima, afinal, daquilo que Barthes, em *A Câmara Clara* (1980), defenderá ao se referir à estreita relação de “aderência” da fotografia com o seu objecto, que nela permanece como uma “múmia” (ou “quisto”): aquilo que ele designa por o seu *spectrum*, “uma espécie de pequeno simulacro”, de

⁵ Para o teósofo sueco, com efeito, como observa Rosalind Krauss, a Luz – manifestação real, exterior, do Espírito e *medium* de ligação entre mundos – constituía uma “passerelle entre le monde des impressions sensibles et le monde de l’esprit” (Krauss 1990, 25), configurando-se como o veículo (material/imaterial) da sua *visibilização* (27).

⁶ “Si quelqu’un fût venir dire à Napoléon qu’un édifice et qu’un homme sont incessamment et à toute heure représentés par une image dans l’atmosphère, que tous les objets existants y ont un spectre saisissable, perceptible, il aurait logé cet homme à Charenton [...]”. Et c’est là cependant ce que Daguerre a prouvé par sa découverte” (Balzac 1983, 134-135).

⁷ Pegando-se nas palavras de Rosalind Krauss, pode-se também dizer que o “micro-realismo” da Descrição em Balzac procede de maneira semelhante à fotografia, apossando-se de “une pellicule que l’on avait décollée de la surface d’un objet matériel” e que é “déposée ailleurs”, no emaranhado de signos do texto (Krauss 1990, 23).

eidolon emitido pelo objecto e pelo qual pode sempre regressar “um morto” e, com ele, o seu “fantasma” (Barthes 1981, 23-24).

As ideias de Balzac (assim como as de Gérard de Nerval ou Théophile Gautier) condensam-se e ganham particular desenvolvimento na obra de Villiers de l’Isle-Adam que, em *L’Ève future* (1886), imagina um tipo de projecção hologramática (o seu andróide, Hadaly) que combina a hiper-realidade do que designa por *Photosculpture* (uma imagem 3D virtual-real)⁸ com um dispositivo cinematográfico, a *Photo-sucessive*⁹, de modo a produzir *seres mistos* (“présences-mixtes” [1993, 121]), compostos de uma “chair artificielle” (119) e de uma “matière radiante” (127).

Villiers, como o Balzac de *Louis Lambert* (1833), afirma o primado da ideia=espírito, considerando estes não só *reais*¹⁰ mas também agentes (indutores) de *efeitos no real* (ele refere-se à “force vive de l’idée” [Villiers 1973, 127])¹¹, tendo o poder de “produzir” matéria (“la Matière peut donc EMANER de l’esprit” [102]). Esta (o real:mundo) como que *de-cairia*, enquanto “forma negativa”, da ideia=espírito: “la <Substance> est un être purement intellectuel dont le Monde sensible n’est qu’une forme négative, un *repoussé*”, escreve (102-103)¹².

⁸ Afirma-o Edison, personagem do romance: “J’ai des instruments nouveaux d’une perfection merveilleuse [...]. Nous parvenons, avec leur secours à décalquer l’identité des reliefs et des moindres méplats à des dixièmes de millimètres près” – e precisa: “Miss Alicia Clary [o modelo] sera donc photosculptée directement sur Hadaly [o andróide], c’est-à-dire sur l’ébauche, sensibilisée à cet effet, où Hadaly aura déjà commencé à s’incarner silencieusement” (1993, 249).

⁹ A “animação” desse “ser” (entidade) misto (de carne, fotografia e espectralidade) é descrita nos seguintes termos: “La vision, chair transparente, miraculeusement photochromée, dansait, en costume pailleté [...]. Les mouvements s’accusaient avec le fondu de la Vie elle-même, grâce aux procédés de la photographie successive, qui, le long d’un ruban de six coudées, peut saisir dix minutes des mouvements d’un être sous des verres microscopiques, reflétés ensuite par un puissant lampascope” (199).

¹⁰ “L’IDÉE est donc la plus haute forme de la Réalité – et c’est la Réalité même, puisqu’elle participe de la nature des lois suréternelles, et pénètre les éléments des choses”, afirma Tribulat Bonhomet, o investigador do “invisível” de *Claire Lenoir* (Villiers 1973, 105). Ele refere-se mesmo à “réalité presque pondérable de l’idée” (128) e discute o grau de “materialidade” da alma (130).

¹¹ Em *Louis Lambert*, Balzac afirma que a Vontade, ou o Pensamento, “qui tient à la lumière” e “s’exprime par la parole qui tient au son”, “agit sur la nature organisée à la manière des grands courants [d’air] qui absorbent les petits” (1968, 166-173).

¹² Processar-se-ia assim um desdobramento simbólico das coisas (real) que faz do indivíduo um *Homo Duplex* com um corpo “sideral” (“ideal”) “enfermé” (“enfoui”) num corpo “material” (Villiers 1973, 90): “ce compagnon intérieur, cet être occulte, est le seul RÉEL! [...]. Le corps

Instalada e inscrita num meio (*medium*) sidereal, numa substância ideal em que tudo (se) banharia (Gautier, em 1856/7, alude a “une certaine transmission fluidique”)¹³, a fotografia, como o microscópio, com o seu efeito de “ampliação”, faz ver o “invisível”¹⁴, tornando o real “visionário”: daí a “realidade” das *visões*¹⁵, como o OPTOGRAMA (do grego *opto*:visível e *gramme*:inscrição, letra, escrita) (Grojnowski 2002, 223), a “última imagem” fixa na retina de um agonizante, o mostraria.

Villiers, na circunstância, apoia-se numa discussão para-científica que transbordou para os jornais na década de 60 do século XIX, incidindo primeiro sobre a impressão da imagem (do acto) de abate na retina de um animal e depois com a projecção especulativa dessa hipótese para o campo judicial para desvendar crimes (Grojnowski 2002, 28-29)¹⁶.

Se o olhar humano funciona como uma “câmara escura” (Villiers 1973, 169), esta tanto pode abrir-se para o “passado” como para o ∞ , produzindo a sensação, quando se fixa a pupila de um morto, de se “regarder l’Infini *par*

apparent [simulacre palpable] n’est que le *repoussé* de l’autre, c’est un voile qui s’épaissit ou s’éclaire selon les degrés de translucidité de qui le regarde”, escreve Villiers (1973, 134-135), para concluir: “le corps apparent n’est pas le réel [...] il N’EST PAS, à proprement parler. Ce n’est que du devenir dans le Devenir. C’est sa *forme*, son idée, son unité impalpable qui *est*, et sur laquelle se superpose son Apparition” (137).

¹³ Continua Gautier: “Pensez-vous que ces plaques imprégnées de préparations assez sensibles pour s’impressioner à l’action de la lumière, ne soient pas modifiées par l’influx humain? Nous touchons là une question délicate: l’âme peut-elle agir sur la matière? Le magnétisme semble répondre: oui” (*apud* Grojnowski 2002, 356). Para lá do “fluido universal” de Mesmer, Allan Kardec (*Résumé de la loi des phénomènes spirites*, 1876) refere-se a um “elemento fluido”, o *périsprit*, intermediário entre o espírito e o corpo, o visível e o invisível, que fundaria tanto a Foto-espírita (“transcendental” ou “psíquica”) como fenómenos de “bioluminescência” como os “ectoplasmas” (do grego *ekto*:de fora e verbo *plassein*:formar) (Grojnowski 2002, 252, 265-266).

¹⁴ É o que afirma também Fox Talbot em *The Pencil of Nature* (1843): “l’œil de l’appareil verrait clairement là où l’œil humain ne verrait que ténèbre” (*apud* Krauss 1990, 29).

¹⁵ “C’est alors que les visions commencent à être *un peu plus réelles*! que dis-je? à être les seules choses méritant le titre de réalité”, enfatiza Tribulat Bonhomet (1973, 129).

¹⁶ Na notícia de jornal em que se inspirou Villiers, depois de se referir o trabalho do fotógrafo inglês Warner sobre o olho de um boi, especulava-se: “Si donc on reproduit par la photographie les yeux d’une personne assassinée et si on l’opère dans les 24 heures du décès, on réfléchit sur la rétine au moyen du microscope l’image du dernier objet qui s’est présenté devant la victime. Or dans cet instant suprême, c’est le meurtrier, contre lequel ses regards en même temps que ses efforts se sont instinctivement dirigés” (*apud* Grojnowski 2002, 228). *Vd.* imagem publicada num número da *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris* (em 1870) reproduzida por Grojnowski no seu livro (31).

le trou de la serrure” (171)¹⁷. Captar-se-ia, deste modo, uma última imagem, uma imagem *viva* e consubstancial com o meio (substância) em que as diferenças temporais se abolem e as acções, como simulacros espectrais=reais, persistem (elas constituiriam mesmo um “segundo corpo”: “le Passé se réaffirme dans la Mort comme de la chair”, escreve Villiers [129]).

Assim, como comenta Charles Grivel, a Fotografia, virada para o “interior” (“la photographie est intérieure”, funciona como um espelho côncavo, para dentro: “Photo, c’est photo-miroir”, escreve [52-53]), dar-nos-ia a ver – conectando e fundindo o “*noir originaire*” do inconsciente da máquina (o “inconsciente-óptico” de Benjamin) com o do real e o de nós próprios – não só o “invisível” (o “fundo” do mundo) como o nosso verdadeiro (transcendental) retrato: “Le passage par *le noir décompose et recompose l’objet*. Photographier, c’est donc modifier ce que l’on aperçoit par objectif et chimie superposés. On ne devient bien visible que passé par la chambre obscure : *le noir c’est l’instrument de la lumière* – la nuit, l’inconscient, l’imaginaire, l’insavoir”, conclui Grivel (1984, 53).

2. Como se disse, para Nadar, a “câmara escura” evocava a “noite do mundo”, enquanto dispositivo que objectiva:visibiliza o “invisível” num meio (atmosfera) negro, nocturno, mas *vivo*.

Assim, a propósito da Foto-aerostática, Nadar faz o elogio do elemento Ar¹⁸, ao mesmo tempo que refere a sua obsessão com o “negro” (não revelado) das chapas tiradas de um balão: “Cette nuit me poursuit [...]. Jamais je n’admettrait de l’objectif qu’il ne me *rende* point ce qu’il *voit* [...]. Encore rien, rien, rien ! Un ensorcellement !!!” (108-109).

Esse “negro” (fundamental) tem a ver com a noite do mundo e da matéria mas também com a do dispositivo fotográfico – com efeito, na altura, preparar-se para fotografar era “fazer negro” (noite) sobre si, entrar nele e participar obscuramente na lentidão do processo.

¹⁷ O assassino de *Strange Days* (1995) de Kathryn Bigelow, com um dispositivo de “prise de vues” vídeo conectado com o cérebro, procura captar (e gravar) no rosto (olhar) daqueles que mata a sensação real de “medo” que eles sentem (vivem) no momento da sua morte.

¹⁸ Nadar: “Libre, calme, comme aspiré par les immensités silencieuses de l’espace familier [...], il semble que l’homme se sente là vivre réellement pour la première fois [...]. Enfin, il respire [...]. En cette sérénité surhumaine, le spasme de l’ineffable transport dégage l’âme de la matière qui s’oublie comme si elle n’existait plus, volatilisée elle-même en essence plus pure” (96).

A referência a essa situação de *imersão* como inerente ao dispositivo fotográfico – seja na “prise de vues” ou na revelação das imagens –, encontramos-a desenvolvida em *Quand j’étais photographe* tanto a propósito do elemento líquido (“Photographie homicide”) como das catacumbas do “Paris souterrain”.

No primeiro caso, com a água como “meio” (banho de revelação), a fotografia, enquanto fantasmização (alucinação) do seu carácter *indicial* (ela não esquece, regista tudo e conserva-o como traço mnésico na matéria), tanto é “acusadora” (aponta, assinala, revela o “crime” nela e por ela cometido)¹⁹, como constitui o meio orgânico (e imaginário) em que se decompõe (metamorfoseia, transforma) o seu objecto (*vd. o Auto-portrait au noyé* de Hippolyte Bayard)²⁰

¹⁹ Letalidade oficial (burocrática) da fotografia (já “fait-divers” reproduzível) que aliás Nadar refere: “le service de la préfecture a photographié l’horreur, et un diable de journal toujours à l’affût, s’en est procuré la première épreuve” (88). Na parte final do texto, Nadar refere-se também à prática anatómica (a autópsia) do Dr. Offret, relacionando-a com as teorias fisionómicas, aplicadas à Justiça e ao crime, de Bernheim e Lambroso (93), às quais poderíamos ainda acrescentar a “foto criminal” (judiciária) de Alphonse Bertillon (*La Photographie judiciaire*, 1890). Nadar observa ainda que “cette épreuve photographique se trouve souverainement suppléer tout le reste : elle entraîne tout”, como prova de acusação (90): “C’est la photographie qui vient de prononcer l’ARRÊT – l’arrêt sans appel: <À MORT!>”, precisa (88).

A fotografia, assim, constitui (no seu *clíc*) um “acto assassino” do qual, nela, ficam sempre as marcas=vestígios que depois a vêm (e a nós) assolar como “fantasmas”. Era essa a leitura que Walter Benjamin, em “Pequena História da Fotografia” (1931), fazia também das fotos de Atget: “Não foi por acaso que se compararam as fotografias de Atget com as de um local do crime [...]. E não será função do fotógrafo – sucessor dos áugures e dos arúspices – revelar a culpa nas suas fotografias e apontar a dedo os culpados?” (Benjamin 2013, 233). O efeito de “vazio” da fotografia de Atget – que, por conveniências técnicas, procurava fixar os locais a horas em que eles se encontravam desabitados – marcava a “estranheza” da relação do homem consigo e com o mundo. A fotografia, assim, surge como o lugar de erradicação do corpo e do significado da imagem e do espaço. Constituindo-se em “signo”, ela apresenta-se como o lugar de uma desposseção/ausência que, enquanto significante-vago, pode ser definido como o “lugar [teatro] de um crime” (porque algo dele se ausentou ou foi violentamente retirado), ou como parte integrante de um *processo* feito pela fotografia à realidade em que, através da exibição do seu carácter inacabado, se apela ao restabelecimento de uma qualquer ordem de “sentido” ou de “legalidade” (que pode passar, por exemplo, pela “identificação” da fotografia, a designação de um nome ou de um culpado).

²⁰ Na “legenda” que acompanhava o *Autoportrait au noyé* de Hippolyte Bayard (1841) lia-se, nomeadamente: “o infeliz homem atirou-se à água no meio do desespero. Oh, inconstância humana! Durante muito tempo artistas, cientistas e imprensa interessaram-se por ele, mas agora, que jaz na morgue há dias, ninguém o reconheceu nem reclamou! Senhores e senhoras, falemos de outra coisa de forma que o vosso olfacto não seja afectado, porque, como já devem ter reparado, o rosto e as mãos já começaram a decompor-se” (*apud* Medeiros 2010, 22-23 [leia-se, ainda, o texto de Medeiros sobre Cindy Sherman neste volume]). Deste ponto de vista pense-se também no filme de Peter Greenaway, *Death in the Seine* (1989).

para regressar como o “monstro” recalcado (forma de desfiguração dada em *slow motion* ou por um paralítico) da fotografia: “Jamais la décomposition par la mort n’aboutit à quelque chose de plus horrible que ce tas sans nom, cette charogne infâme, étripaillée, délquescence à faire évanouir le fossoyeur” (87), escreve Nadar a propósito do morto da sua crónica (conto)²¹.

Já na foto subterrânea das “catacumbas” de Paris, arquitectura piranesiana engolida e invertida (152) que Nadar comparava a uma “gruta” à sua maneira “platónica” (“nous allons pénétrer, révéler les arcanes des cavernes les plus profondes, les plus secrètes” [143]), procurava-se pela luz artificial captar o que o aparelho (dispositivo) mecânico VIA na profundidade=noite da matéria: “nous allons demander à notre objectif de se passer de la lumière diurne pour nous <rendre> ce qu’avec nous <il voit>” (138). “C’est le noir rendez-vous de l’immense néant”, proclama Nadar (151). No entanto, essas “cavernas” da matéria, do real, do mundo e da própria câmara, com as suas paredes húmidas devido às constantes emissões de vasa que por elas escorrem (150), constituíam uma atmosfera miasmática em que as matérias putrefactas se liquefaziam, ramificando-se num sistema arterial-venoso de circulação de “la boue” (148) que carrega em si, numa “promiscuité finale” (132), os “débris sans nom” do (in)humano por onde ainda navegam “peixes cegos” (133).

Nessa arquitectura imunda em que o elemento humano era substituído por manequins (157), o efeito de *flash* da luz artificial, por entre o *flou* de vapores venenosos exalados pela “atmosphère humide” (146) da gruta (“un nuage s’élevant de la canalisation venait voiler notre cliché” [157]), tinha uma função de revelação do estado de decomposição da matéria e do processo lento e silencioso das suas mutações (no universo “égalitaire [de la] confusion de la mort” e do “néant de la chose humaine” [129]).

Na fotografia dos subterrâneos de Paris encontramos, afinal, uma situação semelhante à da última fotografia (a “mortuária”)²² que procura surpreender o momento da passagem para a morte (*vd.* foto de Victor Hugo no seu leito

²¹ A “máscara mortuária”=foto(-síntese) que Albert Rudomine tirou (em 1927) daquela que ficou conhecida como *l’Inconnue de la Seine* pode interpretar-se como a visão catártica, melhorada e pacificada, desse “monstro” da fotografia que conserva a água. A Marie de *Le Secret de la chambre noire* de Kiyoshi Kurosawa, veremos, é ela própria uma das encarnações=visões (re/aparições) desse mesmo “fantasma” cultural e literário, talvez mais do que cinematográfico. Cf. o texto de Kelly Basilio publicado neste volume.

²² Rosalind Krauss, em “Sur les traces de Nadar”, refere-se a essa voga, nos anos 60 do século XIX, em França, da fotografia de “mortos” que contudo Nadar parece ter pouco praticado. Veremos que essa situação é (re)encenada por Kurosawa no seu filme.

de morte, em 1885) e captar (fixar?) “le dernier souffle”/“*éxhalation*” da “alma” (“aura”) do morto²³ – esse momento em que “la fusée de vie de l’agonisant s’est élancé en un dernier jet, vain effort de résistance désespéré, traçant par le vide noir ses soubresauts en zigzag éperdus, jusqu’à son zénith – d’où, d’un coup, elle tombe oblique comme l’étoile qui file et rentre dans la nuit de l’horizon glacé” (307), escreve Nadar em termos quase mallarmeanos²⁴.

Noutro texto do livro (“*Secret professionnel*”), Nadar descreve a “*toilette*” que prepara o falecido para “cette unique, suprême réception chez la Mort” (181) e que faz dele uma espécie de figura de “cera” (ele refere “la matité de cire du visage” [181]). Trata-se, na verdade, de uma *hyper-foto*, elevada à potência *x* (do “desconhecido”), esculturalmente emoldurada pelo contraste de um branco e de um negro absolutos, fundamentais (metafísicos) (“*linéaments blancs sur le noir funéraire*” que procuram dar “*les variations à l’infini de l’hymne vital*” [306]).

²³ Em “*Gazebon vengé*”, Nadar refere (pode sempre dizer-se que ironicamente?) a hipótese de uma fotografia à distância, usando o ar como “condutor” (40): o processo estaria relacionado com os fenómenos electromagnéticos de transmissão de sinais (e, agora, imagens) pelo espaço (como com o telégrafo, o telefone e mesmo o fonógrafo) (35-36). O *nécrophone* de Edison, projecto a que ele alude no 8.º (e último) capítulo do seu livro (póstumo) de memórias (*The Diary and Sundry Observations*, 1948), constituía um dispositivo destinado a captar as “mensagens” dos mortos (ou, como se dirá mais tarde, casos de “*electronic voice phenomena*” [*vd.* Konstantin Raudive, a quem se refere William S. Burroughs]).

²⁴ Com efeito, devido à longa duração das “poses” (em 1839 ainda cerca de 15 minutos, em 1842, já de 20 a 40 segundos) e à imobilidade impregnadora do modelo – que funcionava como um polo emissor de raios e fluxos magnéticos (Balzac, Gautier) –, a “aura” (substância, matéria irradiante) do “rosto” e da “pessoa” (“o rosto humano tinha uma auréola de silêncio na qual repousava o olhar”, escreve Benjamin [223]) como que passava para a fotografia, comunicando-lhe duração (um tempo interiorizado) e densidade/espessura. A fotografia vê-se assim provida de uma “plenitude” que, contudo, podia inverter-se num efeito de “horror” como o que, segundo Dauthendey, provocavam as primeiras imagens de Daguerre: “No início, [...] as pessoas tinham medo [...] de olhar por muito tempo para as primeiras fotografias que fez. Ficavam intimidadas pela nitidez das figuras e achavam que aqueles pequenos rostos na fotografia nos podiam ver a nós, de tal modo ficavam perplexos com a estranha perfeição e a incrível fidelidade à natureza dos primeiros daguerreótipos” (Benjamin 2013, 222-223). Deste modo, a foto “mortuária”, com o “segredo” do morto (como um sudário em que se capta a sua derradeira “pose”, mais fiel “simulacro”), contém em si o próprio *segredo da fotografia* (“le secret professionnel” [Nadar] propriamente dito): o da ficção de “unicidade” do morto na nova situação de *reprodutibilidade* das suas imagens (e do seu próprio corpo) pela fotografia (Nadar 1994, 188). Último “pudor” que é também o do “*dernier souffle*” na (da) fotografia: se não a manifestação da “aura” (alma:espírito) pelo menos o registo do “lugar” em que ele se ausentou (“Rien n’aura eu lieu que le lieu”, escreve também Mallarmé em *Igitur*). No lugar do “fantasma”, sim, a *múmia* (decalque do tempo e do lugar) que fixa (e nos dá) a fotografia (Bazin).

Com efeito, se a fotografia revela não só a “vida” mas também a “morte”, fá-lo para captar essa *outra vida* (uma “vie *en dehors* de la vie” [302]) que nela começa e por ela se revela (manifesta).

Passagem também, talvez, ao contrário do que parecia pensar Barthes, *da Fotografia ao Cinema*.

3. Desde sempre, assim, se estabeleceu uma relação quase fundadora entre fotografia e morte.

Pelo acto “meurtrier” do seu *clic*, a fotografia capta não só a “morte” (o morto) em nós, como nos dá a ver o seu “trabalho”: o seu efeito em nós (“le travail de la mort”), claro, mas também o seu modo de proceder (“la mort au travail”, nos termos de Jean Cocteau).

Um “efeito de morte”, aliás, que pela fotografia se “generaliza” (é o seu lado epidémico=viral: um manto cinzento de imagens lançado sobre o mundo) enquanto duplo *lugar comum*: da “morte” (absorvendo-nos, pela “máscara mortuária”, no “arquétipo” em que todas as singularidades se igualizam)²⁵ e da própria fotografia. Como observa Heidegger (*Kant e o Problema da Metafísica*, 1929), se a fotografia é uma “cópia”: “reprodução” de outra imagem (a nossa presença física) (“une photographie n’est qu’une copie de ce qui se manifeste immédiatement comme <image>”, escreve [152])²⁶, é-o também do seu processo de “produção” (formação) pelo que, com a “máscara mortuária” (“le comment de la possibilité d’apparition” dessa imagem: “comment apparaît, en général, la face d’un cadavre” [153]), ela dá-nos também a ver (perceber) “non seulement l’objet photographié mais encore ce qu’est qu’une photographie en général” (152).

É essa também, sabe-se, a percepção que Barthes tem dos “poderes” (de “evocação”, quase xamânicos) da fotografia.

Para ele, recordemo-lo brevemente, a fotografia surge não só como “emanação” (“radiante” e por vezes mesmo “radiosa”) do seu “referente” (“de um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que

²⁵ “Le masque mortuaire peut manifester [...] comment apparaît, en général, la face d’un cadavre”, observa Heidegger, sublinhando que essas imagens manifestam também como “une chose apparaît <en général>, selon l’élément qui, en elles, est identique, valable pour plusieurs”, ou seja, na modalidade do “conceito” (Heidegger 1994, 152).

²⁶ Também para Heidegger a fotografia, “decalque” do “tempo” e do “espaço”, não só “rend manifeste ce qu’elle produit” como “[se] manifeste elle-même”, “en tant qu’elle est elle-même une chose” (Heidegger 1994, 151).

estou aqui”, escreve [1981, 114]) mas também como “certificação” (resta saber se “certidão de nascimento” ou de “óbito”) do “acontecido” (“toda a fotografia é um certificado de presença” [122] / “a essência da Fotografia é ratificar aquilo que representa” [120], escreve).

É esse “lastro” ontológico – ainda que “imaginário” (“photographier c’est dans l’imaginaire”, adverte Grivel [53]) – que lhe comunica o seu carácter “concreto”, mesmo “hiper-real”, de *presentificação de um referente* (co-presente nela) (“dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente” [Barthes 1981, 18-19]), ao mesmo tempo que, contudo, acentua a sua dimensão *espectral*, fazendo dela, enquanto *spectrum*, a convocação de um “morto” e a vinda de um “fantasma” (23-24).

Vinda do “negro original” (noite, túmulo) que a funda, a fotografia insiste sempre, como refere Grivel, “du côté du phantasme” (60).

Mais curioso, pensamos, é que essa relação entre fotografia e morte (que é como quem diz, para Barthes, “aura”) sirva também para a *distinguir* do cinema.

Em *A Câmara Clara*, Barthes considera que o cinema, com o seu contínuo de imagens pelo qual o “referente” desliza (126)²⁷, favorece, pelo seu “ilusionismo”, uma situação de “captura imaginária” do olhar²⁸ que impossibilita a *paragem* (o *arrêt de mort* da fotografia) e com ela a *pose* (“a pose é arrastada e negada pela sucessão contínua das imagens”, observa [111]).

No cinema desconsagrar-se-ia, com o “pleno” (densidade fantasmática e alucinatória do *punctum*) da imagem fotográfica (“a imagem fotográfica é plena, carregada: não há lugar vago, não se lhe pode acrescentar nada” [1981, 126])²⁹, o seu carácter de *fetiche*: de fixação da última imagem do objecto no momento (desastre) da sua “perda”.

²⁷ Razão dessa “resistência ao cinema” de Barthes, o facto de que “le signifiant lui-même y est toujours, par nature, lisse”, “une peau sans béance”, “ruban bavard” que “engole” o espectador, o “obriga” “à tout recevoir” acriticamente (Barthes 1975, 59).

²⁸ Para Barthes, com efeito, a “image filmique” é estrutural=essencialmente “un *leurre*” que coloca o sujeito na “fameuse relation duelle qui fonde l’imaginaire”: “l’image me captive, me capture: je colle à la représentation, et c’est cette colle qui fonde la *naturalité* (la pseudo-nature) de la scène filmée”, precisa no texto “En sortant du cinéma” (1993, 410).

²⁹ Se o *punctum* fotográfico (do ça-a-été: “isto foi”) tem a ver com o lugar em que o real “toca” e “morde” (“brûle”) a imagem (Barthes 1981, 119), nele (por ele) dá-se a “coisa” (ainda) *como coisa*, “exorbitada” (129) e “selvagem” (“sem cultura” [127]), ainda não trabalhada pelos processos secundários da reelaboração do “luto”: como algo que, na “alucinação” (“sofrimento do amor”, “loucura”), se pode “tocar”: “abraçar” (160).

O cinema de Barthes, com efeito, é mais um *cinema do fotograma* (do sobre-vestimento e da poetização dos seus fragmentos – veja-se a sua análise e procura da “3.ª imagem” e do “3.º sentido” em Eisenstein [1984]) do que do “contínuo” das imagens: tem mais a ver com a noção de *imagem-quadro* = *pintura* do que com a de *imagem-relação* (célula de montagem) defendida pelo realizador soviético em “Bela oublie les ciseaux” (1926).

Assim, se a fotografia é “retenção” (1981, 126), “sem futuro”, e portanto favorece o derrame (imaginário) da “melancolia” em vez da “catarse” ou do “luto” (Freud) (“indialéctica”, ela fixa o “tableau vivant” do teatro [estático] da morte: “o Teatro morto da Morte”, nos termos de Barthes [127]), o cinema apresenta-se, por contraste, como “protensivo” (126), com “futuro”, tendo menos a ver com a “morte” – dada a ilusão de movimento que atenua o trauma do definitivo da “perda” – do que com a “vida” (ainda que a “ilusão” de vida [161])³⁰.

Com efeito, se formos mais fundo no “negro” do processo espectral da fotografia, vemos, como referimos, que ela capta não só o “morto” mas também o *vivo*: a *outra vida* (Nadar) da população “enfouie”: invisível do real (mundo) que o cinema *visibiliza*³¹.

André Bazin, no conhecido texto “Ontologie de l’image photographique” (1945), equaciona também as semelhanças e diferenças entre fotografia e cinema.

Se a fotografia, “une prise d’empreinte de l’objet par le truchement de la lumière” (1969, 14), enquanto duplo molde (“moulage”) – ao mesmo tempo “calque spatial” e “temporal” de uma “durée” fisicamente presente (como relevo) no modelado da impressão³² –, *embalsama* o objecto (é o seu lado de “ritual fúnebre”, preservação e conservação de um “morto” [“elle embaume

³⁰ Na melhor das hipóteses, o cinema poderia captar o “paradoxo” (escândalo) da vontade (profana) de animação do “descontínuo” (morto) como na sequência de dança com a boneca-autômato (o equivalente da Olympia de *Der Sandmann* de Hoffmann) do *Casanova* (1976) de Federico Fellini (Barthes 1981, 159). No entanto, o reconhecimento de actores já falecidos nas imagens de um filme podia produzir em Barthes um “ersatz” da melancolia da fotografia (Barthes 1981, 113).

³¹ Foi essa “revelação”, talvez, que assustou Górkí em 1896 ao mergulhar pela primeira vez na “fantasmagoria nocturna” do cinema: “Before you a life surges, a life devoid of words and shorn of the living spectrum of colours, a grey, silent, bleak and dismal life. It is terrifying to watch but it is the movement of shadows, mere shadows” (Gorki 2005, 25).

³² Daí derivaria, para Bazin, a “objectivité essentielle” da fotografia enquanto “transfert de la réalité de la chose sur sa reproduction”, conferindo-lhe “une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale” (Bazin 1969, 15-16).

le temps, [...] le soustrait [...] à sa propre corruption” (16)] que Bazin relaciona com o que designa por “complexe de la momie” e uma “psychologie de la relique” [16]), no cinema ter-se-ia já o embalsamamento do movimento (dado por uma espécie de *ralenti* no “arrêt de l’image” da ordem do efeito de *bullet time* de *Matrix*)³³ que se processa de acordo com uma dinâmica que leva à formação desse *gérmen=crisálida híbrido* e transido do objecto que ele designa, enigmaticamente, por *la momie du changement* (16)³⁴.

Efeito de “embaumement mobile” (Epstein), catalepsia “figée” (Bazin), que nos daria, na sua paradoxal *performatividade*, o próprio processo de *morphing* (“becoming”) ³⁵ da “crisálida” no casulo da imagem: afinal, a sua *nova formação* (espécie) depois libertada e disseminada no espaço (e pelo imaginário dos espectadores [Schefer]) através do acto da “projectção” que activa/anima o molde (de cera) do negativo (da fotografia) irradiando agora pelo espaço o seu corpo espectral=luminoso³⁶.

Referimo-nos, é claro, à *imagem de cinema*.

4. Apesar do título do filme de Kiyoshi Kurosawa (*Le Secret de la chambre noire*, 2016), aí tudo parece passar-se entre uma “câmara escura” (fotográfica) e uma “câmara clara” (lúcida) atmosférica³⁷ e isto porque o processo

³³ O efeito *bullet time* (caso de uma imagem exponenciada, elevada a uma potência *n*) dá a “forma como forma”, evidenciando-a autorreferencialmente pelo efeito de “relevo” (saliência) do “tempo” que *faz sentir* a “duração” e torna perceptível o estado “intersticial” e “desligado”, *fluido*, da matéria que lhe corresponde (cf. During 2002, 285; e Guerreiro 2018).

³⁴ Bazin: “Pour la première fois, l’image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement” (1969, 16). Jean Epstein, em 1923, em *Bonjour Cinéma*, usa também a expressão “embaumement mobile” (1993, 42).

³⁵ Abordamos pontualmente esta questão em *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade* (2015, 385, n13) e *Imagens Roubadas* (“Grãos de pólen”, n.º 28 a 322 [32-35]).

³⁶ Raymond Bellour (“L’interruption, l’instant”), comentando a posição de Barthes sobre cinema e fotografia, desenvolve outra hipótese, a de um cinema “saisi à travers le spectre de la photographie”. E precisa: “non pas le photogramme arraché au film, ou doublant utopiquement ce que le film raconte, comme Barthes le projetait: mais le photogramme surgissant à travers la photographie” (2002, 115).

³⁷ Robert Bonamy (“La Chambre-serre”), recordando outras “estufas” dos filmes do autor – a natureza como estufa em *Charisma* (1999), o “rooftop garden” de *Kairo* (2001), o viveiro de peixes em *License to Live* (1998) – alude ao paradigma criado no filme pelas duas câmeras, a “escura”=fotográfica (ordem do químico=inorgânico) e a “clara”=diurna (vida orgânica das plantas). Dois espaços a que correspondem também figuras de diferente “género” (sexo): o pai, Stéphane, e as duas mulheres, Marie e Denise.

que o filme põe em marcha, desencadeia, é sobretudo o da longa *exposição* da “pose” e o da *sensibilização=impregnação*, pelo modelo, da chapa fotográfica. Com efeito, trata-se aqui menos de “revelar” (embora esteja sempre presente o fundo negro do real e do meio que sobredeterminam o processo) do que *manifestar=presentificar* o que (aereamente) já está lá. Referimo-nos ao carácter *hiper-real* (engrandecido) do objecto, incorporando em si tanto o fundo (Nadar) como o inconsciente do dispositivo fotográfico (Benjamin). Como observa Charles Grivel, “photographier c’est dans l’imaginaire” (1984, 53) e aqui talvez menos o do “operador” do que o do “objecto”, do *medium* ou do dispositivo. É mesmo esse *excesso* da imagem (como Grivel refere, ela “excede” o seu modelo [55]) que suporta o regresso do objecto como “fantasma” para assolar os vivos. Ao “fantasma”, com efeito, não lhe basta “ser fantasma”, a sua “fome” (o que o faz vir) é a do *real* (*paixões*) de que ele se reconhece o corpo=veículo.

Assim, nesse triplo dispositivo: atmosfera, câmara, casa, esta funciona como uma “câmara escura”, constituindo, com os seus corredores, “bas fonds”, uma espécie de excreção exterior (crosta) da câmara fotográfica³⁸.

Como no caso da fotografia de grandes dimensões praticada por Stéphane, a relação do “fantasma” com a casa é sempre uma questão de *enraizamento*.

Afirma-o Marie a propósito das plantas, numa entrevista de emprego: trata-se sempre de uma questão de “entrega”=“dedicação” (“dévouement”) que exige a prática de “cuidados intensivos” em relação às raízes profundas, ao “ser”, do lugar e de toda a vida (real e virtual, visível e invisível) que aí se concentra e germina³⁹.

Deste modo, à “casa” como dispositivo de produção de fantasmas corresponde uma concepção de fotografia como *arte (do) fantasma*.

Por um lado, enquanto espectralização por “ausência”: efeito de “vazio” ou de “ausentificação” (“desertificação”, quando se trata de lugares: Atget)

³⁸ Como escreve Jean Cocteau (“Des maisons hantées”), “ne hante pas sa maison qui veut” (Cocteau 1964, 72), “pour qu’une maison soit hantée, il y faut de l’engagement” (76), dos seus locatários, sim, mas também “vontade” (disponibilidade) em se manifestarem dos seus ocupantes invisíveis, “ces invisibles qui viennent quand ils veulent et nous surveillent” e que aí injectam “le drame, le vertige, le feu sacré” (78).

³⁹ Diz Marie: “On ne voit pas le mouvement des plantes à l’œil nu. On a tendance à ne les pas remarquer, comme les pierres. Pourtant, elles sont profondément enracinées dans le sol et contrôlent leur enracinement. C’est leur dévouement. Et pas seulement leur beauté et leur pureté qui me fascine.”

revelador que podemos relacionar com o carácter indicial *negativo* da imagem⁴⁰. De uma “coisa” (pessoa, lugar ou objecto) a foto dá-nos o depósito que ela deixa de si (o seu “cadáver”, dirá Kracauer)⁴¹, o seu “resto” dispensável e descartável de que toda a “aura” foi reduzida ou excluída. O carácter fascinante dessas manifestações “pobres” dos “lugares comuns” (abandonados, desocupados) do real na fotografia teria a ver com a hipótese da inscrição nelas do ponto de fuga da “morte” e do seu trabalho de “simplificação” = “rasura” que se traduz na redução e na regressão do singular e do característico à terminal indiferença de um “não-sentido”. Deste modo, a “mêmeté” (gaga, idiota) do real, mesmo que em falso, explicitaria a “estranheza” (inumana – no sentido em que dispensa o humano) do “fazer” (acto) fotográfico, agora concebido como uma *<poiesis> negativa* (implosiva:invertida): ao fim e ao cabo, a revelação fatal (mas congelada) da (in)diferença da morte como o *mais comum* (e pobre) dos “topoi”:sítios.

Mas temos também fantasmas densos e plenos, caracterizados por um “excesso de presença”, formações (entidades) condensadas:sedimentadas em torno de lugares ou actos traumáticos que empírica ou imaginariamente constituem ocasiões e/ou lugares em que, como o observaram Siegfried Kracauer ou Walter Benjamin, ocorreu um “crime” e em que “emperrou” o processo da sua absorção atómico=luminosa pela matéria do mundo⁴².

Aqui, no filme de Kurosawa, houve de facto um *crime*: aliás, um duplo crime, o progressivo envenenamento da esposa de Stéphane, Denise, com uma substância adormecedente, mas também o longo e lento processo de “sujeição” (“assujettissement”) a que o fotógrafo reduz Marie, a filha. Na sua primeira aparição, como um reflexo (imagem) no espelho, ela aliás pergunta-lhe: “est-ce

⁴⁰ Escreve Jean-Marie Schaeffer: “La trace <absentéifiante> est la véritable image du temps, elle est le temps *en image*. Elle montre le temps à l’œuvre, le grand vorace qui finit par engloûtir toute présence” (1987, 190).

⁴¹ Para Kracauer (“La Photographie”, 1927), a fotografia tanto “fragmenta” o seu objecto, como “reúne” esses fragmentos (“somme” de “éléments”, “déchets” [31], que ele compara a um “cadáver” [36]), em torno “d’un néant” (37). Mais, a fotografia *prende* (retém) o seu fantasma: “cette réalité fantomatique est *non délivrée*”, precisa (*ibid.*).

⁴² Kracauer, já em 1927, escrevia: “le portrait hante le présent. Les revenants se promènent seulement sur les lieux où a été commise une mauvaise action” (2014, 36). Nos termos de Benjamin (1931), o “lugar do crime”: “Não foi por acaso que se compararam as fotografias de Atget com as do local de um crime. Mas não será cada canto das nossas cidades um local do crime? Não será cada um dos seus transeuntes um criminoso? E não será função da fotografia [...] revelar a culpa nas suas fotografias e apontar a dedo o culpado?” (2013, 233). Projecto que é um pouco o de *Cure* (1997) de Kiyoshi Kurosawa.

qu'il te reste encore des choses [de moi] à photographier?" Ela é esse "resto" ("déchet"), cada vez mais residual, que faz também passar, no processo, do "real" ao "imaginário" (o modelo=arquétipo da imagem da mãe), afinal o objecto-*a* em fuga (Lacan) do trabalho de Stéphane.

Será, então, o fantasma da mãe (ao contrário de Marie, "bom fantasma", duplamente complacente com o pai e depois com o namorado, Jean) um fantasma vingador⁴³? "Es-tu revenue? Pourquoi tu m'en veux encore ? Je sais bien que tu m'as tout donné et restée jusqu'au bout avec moi", diz-lhe Stéphane numa das suas aparições.

Na primeira parte do filme detalha-se o processo fotográfico, sendo mostrados pelo fotógrafo ao novo assistente, Jean, tanto a câmara de grandes dimensões de que se sublinha a arcaica estrutura mecânica, com o óculo e o fole, como as enormes e pesadas chapas a impressionar (uma espécie de daguerreótipo ampliado). As provas de "grandeur nature" constituíam mesmo para ele a "verdadeira fotografia", aquela que, pela particularidade do seu processo, podia captar *l'être* (o ser) do modelo.

Mas não é só o aparelho que é monstruoso, também a *pose* (tempo de exposição=sensibilização) é longa (mais de uma hora) e exige o uso de adereços especiais: um "suporta cabeças" (Medeiros 2010, 20), espécie de exosqueleto metálico do tamanho do corpo que através do seu efeito de "paralisação mortífera" (*idem*, 21) mantém quieto o modelo⁴⁴.

Na "pose", com efeito, tanto há uma "convocação" (sua "mise en scène") e "produção" de um simulacro (fantasma) – de si (de uma sua "imagem ideal")

⁴³ Em *Personal Shopper* de Olivier Assayas (2017), o personagem principal, Maureen, uma médium, é também assolada por fenómenos para-psíquicos. A Maureen estão sempre a dizer para vestir (testar) as roupas que compra para a patroa, Kira – ou seja, não só colocar-se no lugar do "outro" mas "sê-lo" (realizar o simulacro/fantasma). Numa das suas passagens por Londres, ela experimenta e usa mesmo uma espécie de top-corpete (com conotações fetichistas, S/M) com semelhanças com o dispositivo imobilizador utilizado por Stéphane nas suas fotografias de modelo. Ao longo do filme, com efeito, Maureen sofre um processo de desrealização e despersonalização que faz dela um "fantasma". No final, algures nas montanhas de Oman, ela é confrontada com mais uma das manifestações (violentas) da "entidade" que a persegue, interrogando-se sobre se se trata do irmão gémeo falecido (Lewis), outrem ou ela própria ("is it just me?").

⁴⁴ Através desse dispositivo (com conotação sadomasoquista evidente) produzia-se um efeito de "tranquilité" (acalmia: "existência necrosada" [Medeiros 2010, 31]) do modelo que Grivel descreve como uma prática de "épuration" que visa garantir a obtenção da "essência" (ser) do modelo (1984, 55). Já em *Doppelgänger* surgia uma cadeira para deficientes que é como que um protótipo do dispositivo deste filme.

ou do modelo⁴⁵ –, como se procede, camada a camada, película a película (é a sua dimensão sintomática), à *corporização* desse fantasma (afinal aquela imagem que tenho ali à minha frente)⁴⁶.

Deste modo, a “pose” tanto *acrescenta* (Marie enquanto a mãe) como *esvazia* (*vd.* processo de desvitalização que leva à perda dos sentidos de Marie)⁴⁷: duplo movimento que trabalha a “figura” ao mesmo tempo que a torna porosa, permeável à impregnação dos fundos (esse “noir originaire” a que se refere Grivel que “envolve” e “absorve” os corpos [55] enquanto os reconfigura e redefine [53]).

Porquê então o uso de roupas de época, por Marie e Denise, nas fotografias que delas tira Stéphane? Serão essas roupas um índice da “aura” (passado) (Kracauer) que assim se procura reactivar (tanto o modelo da mãe como uma época gloriosa mas perdida da história da fotografia) ou constituirão elas antes uma espécie de “sudário” lançado sobre os modelos que constata

⁴⁵ Como Grivel observa, a fotografia tem como referente sempre uma imagem (“le cliché derive du cliché” [1984, 56]), constitui-se em torno de uma “ausência” (“le portrait, c’est le portrait d’un manque” [61]), a do objecto, e por isso procede no plano do “imaginário”, situando-se sempre “du côté du phantasme” (60).

⁴⁶ Se a “pose”, enquanto “desdobramento”, leva à construção sobre o corpo do paciente de um “corpo imaginário”, o do “sintoma”, a fotografia, utilizada por Charcot na sua prática clínica (da Histeria) no Hospital de la Salpêtrière, já *faz parte* do trabalho de “performance” do sintoma, objectivando, generalizando e espectralizando a “pose” que se torna, deste modo, o “simulacro” (mais acabado, perfeito: Ideal) de um determinado “tipo” patológico: “caso” (cf. o livro de Georges Didi-Huberman, *Invention de l’Hystérie*, e o nosso artigo “Pantomina e morte no cinema: do espectáculo da morte no século XIX à construção de máscaras e ao melodrama: *Le Mystère des roches de Kador* de Léonce Perret”, neste volume).

⁴⁷ A relação do filme com “The Oval Portrait” de Edgar Allan Poe e *La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein (1928) é evidente: numa das sessões de pose, aliás, Marie desfalece/ desmaia na imagem de modo semelhante à Madeleine do filme de Epstein. Há, aliás, uma relação explícita entre “pose” e “hipnose” que podemos relacionar com uma tradição (desde, pelo menos, a década de 20 do século passado) para encarar o *cinema como hipnose* (Bellour [2009]). No caso japonês é uma tendência que já encontramos em *Page of Madness* de Teinosuke Kinugasa (1926) e que Kurosawa prolonga tanto em *Séance* (2000) como, sobretudo, *Cure* (1997). Aí, inclusive, Kurosawa mostra a *cena primitiva* desse cruzamento/contaminação: o que diz ser o primeiro filme (documental) rodado, em 1898, no Japão, em que se assiste (parcialmente) a uma sessão de hipnose. O médium (hipnotizador) do filme, Mamiya, aliás, repete o sinal em X que se vê ser executado nesse filme. Era essa a ideia de cinema também defendida, desde a década de 20, por Jean Epstein, para quem o cinema era “psíquico” (1993, 38) e o mundo “nervoso” (43). Para ele, assim, o realizador (e a própria câmara) tomava o lugar do “hipnotizador” e a sessão funcionava como uma *séance* (“La pellicule n’est qu’un relai entre cette source d’énergie nerveuse [o filme projectado] et la salle qui respire son rayonnement” [101]), procedendo-se, no acto, a uma “transumância” de fluidos: “il appartenait au cinéma de révéler une technique convenant à la transmission et à la suggestion d’êtres mentaux” (*apud* Bellour 2009, 293).

o seu *devoir de morte* e reificação numa “imagem-toda” (indecomponível e inarticulável, opaca) que configura já “a Morte em pessoa” (Barthes 1981, 31)? Com efeito, na relação complexa entre os dois modelos (Denise e Marie), se Marie é um “duplo” da mãe, também esta é o *duplo a vir* da “imagem” de Marie (*vd.* cena em que Stéphane compara a foto reduzida da mãe com a de “grandeur nature” da filha). Marie, enquanto fotografia, constitui afinal o *acabamento* da imagem da mãe (do seu espectro: fantasma).

Da fotografia pode-se deste modo dizer que ela constitui um *portal* – ao fim e ao cabo como a morte (“ce vestiaire qu’on appelle la mort” [Villiers 1973, 128]) – onde se realiza (cumpre) a nossa verdadeira imagem: “elle donne à voir ce que l’œil du réel n’a pas le temps d’examiner”, observa Grivel (52).

A ser assim, toda a fotografia é em certa medida já o “último retrato” como o dão a ver no filme a ultra-romântica cena do retrato póstumo (com família) de uma criança (sobre o cenário natural, “sublime”, de uma pintura de montanha) e, mais adiante, a visita de uma senhora de idade que pretende tirar a sua derradeira (e final) imagem.

O primeiro caso confirma que a fotografia constitui uma *situação de imersão (impregnação) atmosférica* (“ne bougez pas, la perturbation atmosphérique se voit à l’image”, diz Stéphane) de que as imagens são depois tiradas/extraídas. Já o discurso da velha senhora sublinha a relatividade da morte: “Vous avez peur? La mort est une illusion”, diz ela ao fotógrafo, olhando de frente para a câmera, *i. e.* o espectador, destinatário último do seu discurso; para ela, com efeito, haveria uma “fácil” (e talvez mesmo “feliz”) interpenetração entre os planos da vida e da morte (também Marie diz do pai, a certa altura, que ele já não distingue os vivos dos mortos)⁴⁸.

Coloca-se assim a questão do *regresso do fantasma* que vem (assola) pelo “som” (ruído do vento, chamamento de Denise) e tende a surgir (manifestar-se) sobretudo no “exterior” (no jardim da casa).

A primeira situação de uma sua possível manifestação – sintomática da indistinção que existe entre os planos do supra-natural e do real e da incerteza (imaterial/ material) quanto ao estatuto ontológico dessas “aparições” (traço próprio do Fantástico de Kurosawa e, claro, do “sobrenatural” japonês) – ocorre logo no início do filme quando Jean, o único candidato ao

⁴⁸ Constatação que nos remete para o universo muito particular de Kurosawa: cf. nomeadamente *Journey to the Shore* (2015), entre outros filmes (de *Séance* [2000] e *Kairo* [2001] a *Loft* e *Retribution* [ambos de 2006]).

lugar de assistente do fotógrafo, espera por ser atendido: enquanto aguarda no *hall* de entrada, um *travelling* para a esquerda varre o espaço detendo-se numa porta que se entreabre, enquanto se ouve o som do vento; a câmera recua, sem corte, Jean levanta-se, dirige-se para a porta e olha através dela; já noutro plano, ele dirige-se para essa divisão, a cozinha, voltando a sair; de novo no *hall* (outro plano) mira-se num espelho (aí colocado de modo a dar uma perspectiva mais completa do espaço) e quando olha para as escadas, à esquerda, apercebe-se de um vulto com roupas pesadas e antigas que segue com o olhar até ele desaparecer. Esse “ser” (cuja identidade, Marie ou a mãe, permanece omissa) faz assim *parte* do dispositivo da casa (da qual a câmera é um outro elemento, talvez um “portal?”), circulando livremente pelos seus meandros (dobras), espaços vazios ou aberturas.

Nas manifestações seguintes do fantasma de Denise, ela chama pelo marido, Stéphane, e aparece, no primeiro caso, no exterior, no jardim (Stéphane vê-a da janela) e no segundo já dentro de casa, por detrás dele que, contudo, de início não a vê (“Es-tu revenue?”, sussurra Stéphane). Quando se apercebe dela e tenta tocar-lhe, apalpa o vazio. No seguimento dessa sequência, e já no atelier fotográfico, Stéphane apercebe-se de um vulto a subir as escadas que dão para o piso da entrada; ouve-se então uma voz feminina (Marie?) a perguntar, no escuro, “Il y a quelqu’un?”; logo a seguir, Marie vinda do escuro entra em campo, desce as escadas para o atelier, percorre-o, volta a subir e desaparece no plano que persiste até que se ouve um estrondo seguido da queda do seu corpo escadas abaixo⁴⁹.

Na última aparição do “espectro” de Denise a Stéphane, este vê luzes acesas no interior da estufa (filmada como o barracão do final de *Cure*, um espaço terminal, fora do espaço e do tempo), entra nele, acabando por ver, por detrás dos vidros, no exterior, a figura da mulher que avança para si; noutro plano, e já no interior da estufa, o vulto continua a avançar, afasta as cortinas, aproximando-se em *slow motion*, com as mãos estendidas, no sentido de Stéphane; já perto dele, em grande plano, os traços do seu rosto esbatem-se num efeito violento de luz (difusa, aurática), ressaltando na imagem apenas os seus olhos muito azuis com pupilas brancas. Num novo plano, tirado do

⁴⁹ A partir daqui o filme *splita* (a queda e morte de Marie dividem-no mesmo ao meio) e orienta-se, num registo mais próximo do *thriller* psíquico, para a intenção de Jean convencer Stéphane a vender a casa. Abreviando, o “fantasma” divide-se entre Marie e Denise, e Marie regressa como um “bom fantasma” (um pouco como o marido de *Journey to the Shore*) que se integra no quotidiano de Jean (sobre a segunda parte do filme cf. o texto de Luís Mendonça publicado no website *À pala de Walsh*).

exterior, vê-se a estufa quieta mas iluminada, ao mesmo tempo que se ouve o sopro forte do vento em que se fundem o rumorejar de vozes e diversos ruídos que acabam por absorver o fundo musical.

O modo de “aparição” do fantasma da mãe, Denise, tem, no filme, algumas características que encontramos noutros filmes do autor: 1) o seu movimento é *descontínuo*, por repelões, como se alguns fotogramas fossem subtraídos da continuidade da sequência (*vd.* também o movimento dos espectros em *Door III* [1996]); 2) o uso do *ralenti* (*slow motion*) produz um efeito de *visibilização* da “crisálida da forma” (a “momie du mouvement” nos termos de Bazin)⁵⁰; 3) aqui, o seu lugar preferencial de ocorrência é o *exterior* (ele vem geralmente do exterior, o jardim, para a casa) e a sua manifestação final produz um *flash de luz* em que ele, em certa medida, se dissipa.

Desprendido (solto) da casa e da câmara fotográfica, o “fantasma” surge assim como uma nova espécie virtual-real em que, na câmara clara: *lúcida* da atmosfera se animam=avivam os espectros da fotografia⁵¹.

O Daguerreótipo, vimo-lo, devido ao longo tempo de exposição da “pose”, *dá tempo* para que se desenrole no processo a *vi(n)da dos fundos* e ganhe corpo (figura) o processo fotobiológico da formação da “crisálida” que aí se instala, dissimula e ganha forma, consistência, como uma *nova espécie* da imagem. É assim, também, que os “fantasmas” surgem em Kurosawa: despegam-se (descolam) das paredes (fundo, silêncio) para se revelarem num efeito de luz ou pela duração do plano (*Kairo*). É o que sucede aqui com Marie, por várias vezes (em casa de Jean, de manhã no hotel) ou com Denise (no atelier do fotógrafo). Com efeito, não se devem ler “metaforicamente” as fórmulas de Bazin mas, sim, entendê-las como a “descrição” possível de um *processo real* (biológico) (algo da ordem do que sucede a Seth Brundle em *The Fly* de David Cronenberg [1986]). A aparição final da mãe na estufa não constitui um “duplo” de Marie (nem esta o é da mãe). Marie configura-se como o *veículo=portador* de uma nova entidade (ser), constituída *sobre* ela (por isso é

⁵⁰ “Le film ne se contente plus de nous conserver l’objet enrobé dans son instant comme, dans l’ambre, le corps intact des insectes d’une ère révolue, il délivre l’art baroque de sa catalepsie convulsive”, escreve Bazin (1969, 16). Em *Loft* (2006) inclui-se o filme (documental, científico), datado dos anos 20, do corpo de uma múmia; filmado em plano fixo, é dito, para ver se nele se manifestam sinais de movimento (vida?). Ou seja, o *cinema filma a fotografia* para ver se ela se anima, revela, *se dela sai o cinema*.

⁵¹ A imagem cinematográfica considerada como uma nova espécie de “seres” de que, no quadro do que podemos designar por um *realismo dos simulacros*, a “Ève nouvelle” (=“future”) de Villiers de l’Isle-Adam constitui uma primeira configuração para-cinematográfica.

uma “ampliação” da imagem da mãe) e que a engole (absorve) numa nova (outra) criatura. O processo do “daguerreótipo” *cinematiza*, extrai e faz vir *o cinema oculto na fotografia*. E se o cinema é “tempo”, percepção do “tempo” (Epstein, Deleuze) cabe-lhe essa função de *revelar a fotografia=a vida oculta* (como num filme de Jean Painlevé) da fotografia.

Tudo, afinal, espectros descongelados pelo cinema da prisão (captura) paralisante (letárgica) da fotografia e agora soltos e disseminados pela luz em cada acto de projecção (pense-se também no cinema de Apichatpong Weerasethakul, de *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* [2010] a *Cemetery of Splendour* [2015]) como um vírus=epidemia (mutante) que reconfigura (e define), pelos nossos olhos, o mundo.

Referências

- ANÓN. 1976. *Louis Lumière – Vida e Obra de um Cineasta*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- ARNAUD, Diane. 2007. *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*. Paris: Rouge profond.
- BALZAC, Honoré de. 1968. *Louis Lambert*. Paris: Livre de Poche.
- . 1983. *Le Cousin Pons*. Paris: Livre de Poche.
- BARTHES, Roland. 1975. *Roland Barthes (par lui-même)*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1981. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- . 1984. “O terceiro sentido: Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”. In *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, pp. 43-56.
- . 1993. “En sortant du cinéma”. In *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 407-412.
- BAZIN, André. 1969. “Ontologie de l’image photographique”. In *Qu’est-ce que le Cinéma? Vol. I. Ontologie et langage*. Paris: Éditions du Cerf, pp. 11-19.
- BELLOUR, Raymond. 2002 “L’interruption, l’instant”. In *L’Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, pp. 109-133.
- . 2009. *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L.
- BENJAMIN, Walter. 2013. “Pequena História da Fotografia”. In Alan Trachtenberg (ed.), *Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 219-238.
- BERTILLON, Alphonse. 1987. “Comment doit-on faire un portrait judiciaire?”. In Michel Frizot e Françoise Ducros (eds.), *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Paris: Centre National de la Photographie, pp. 93-105.
- BONAMY, Robert. 2017. “La Chambre-serre: *Le secret de la chambre noire* de Kiyoshi Kurosawa”, *Diacritik*. Disponível em <https://diacritik.com/2017/03/15/la-chambre-serre-le-secret-de-la-chambre-noire-de-kiyoshi-kurosawa-par-robert-bonamy/> (acedido a 8 Set. 2018).

- BONNEFIS, Philippe. 1997. "Clair-Obscur". *Littérature* 26: 10-23.
- BUISINE, Alain. 1989. "En Égypte". *Antigone. Revue littéraire de photographie – L'Apparition* 13: 12-18.
- COCTEAU, Jean. 1964. "Des maisons hantées". *La Difficulté d'être* 164: 72-78.
- DURING, Élie. 2012. "Ralenti". In Antoine de Baecque e Philippe Chevalier (eds.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: P.U.F/Quadrige, p. 583.
- EDISON, Thomas A. 2015. *Le Royaume de l'au-delà* (introd. Philippe Baudouin, "Machines Nécrophoniques"). Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- EISENSTEIN, S. M. 1974. "Bela oublie les ciseaux". In *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions, pp. 157-168.
- EPSTEIN, Jean. 1993. *Bonjour cinéma*. Paris: Maeght Éditeur.
- GORKI, Maxim. 2005. "The Kingdom of Shadows". In Richard Taylor e Ian Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres: Routledge, pp. 25-26.
- GRIVEL, Charles. 1984. "Au bout de la vue. Du simulacre photographique: Félix Nadar, Paul Nadar, Étienne Carjat, Sarah Bernhardt". *Lendemain* 34: 49-63.
- GROJNOWSKI, Daniel. 2002. *Photographie et langage*. Paris: José Corti.
- GUERREIRO, Fernando. 2015. *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- . 2017. *Imagens Roubadas*. Lisboa: Enfermaria 6.
- . 2018. "Migrações, miscigenação e metamorfose das formas no cinema contemporâneo: os casos de Pere Portabella, Léos Carax e the Wachowskis". In Fernanda Mota Alves, Gerd Hammer e Patrícia Lourenço (eds.), *Identidades em Trânsito*. V. N. Famalicão: Húmus/CEC, pp. 159-178.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. *Kant et le problème de la métaphysique*. Paris: Gallimard/Tel.
- KRACAUER, Siegfried. 2014. "La Photographie". In *Sur le seuil du temps. Essais sur la Photographie*. Montreal: Les Presses Universitaires de Montréal, pp. 27-43.
- KRAUSS, Rosalind. 1990. "Sur les traces de Nadar". In *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, pp. 18-36.
- MEDEIROS, Margarida. 2010. *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MENDONÇA, Luís. 2018. "Le Secret de la chambre noire de Kiyoshi Kurosawa". *À pala de Walsh*. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2018/05/le-secret-de-la-chambre-noire-2016-de-kiyoshi-kurosawa/> (acedido a 8 Set. 2018).
- NADAR (Gaspar Félix Tournachon). 1994. *Quand j'étais photographe*. Paris: Éditions du Seuil/L'École des Letres.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1987. *L'Image-précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Éditions du Seuil.

SCHEFER, Jean Louis. 1997. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. 1973. *Tribulat Bonhommet* (com *Claire Lenoir*). Verviers: Éditions Gérard & co./Bibliothèque Marabout.

———. 1993. *L'Ève future*. Paris: Gallimard.

ENSAIO SOBRE A AUSÊNCIA

*Susana Lourenço Marques**

A conquista da visibilidade na história da fotografia começou quando se fixaram as primeiras imagens da câmara escura, num processo envolto pelos nevoeiros da fotoquímica que progressivamente subtraiu tempo ao tempo, acrescentou definição à transcrição e contrariou o desvanecimento da evidência e da verdade. Talvez por isso, na sua concepção meramente funcional, refém do inabalável vínculo à realidade, as fotografias defeituosas, deterioradas ou simplesmente falhadas – pela incapacidade em reproduzirem fielmente o que retratam – cingem-se com frequência à descrição da sua inútil e precária disrupção. Marcadas por parasitas, manchas brancas, buracos negros, aparições inesperadas e figuras acidental ou propositalmente apagadas, essas outras imagens que emergem nos bastidores do tempo e nas margens do arquivo ampliam a noção de erro e as fronteiras da representação, transformando-se num instrumento fundamental de conhecimento para expor e ver os princípios fundamentais da natureza do meio fotográfico.

* Instituto de História da Arte (FCSH-UNL) / Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Este ensaio é uma adaptação do texto *Ensaio sobre a Ausência* sobre a série fotográfica realizada a partir da Coleção de Fotografia da Muralha, publicado originalmente em *Pó, Cinza e Neveiro, ensaio sobre a ausência a partir da coleção de fotografia da Muralha*, número 1 da coleção Prisma, editado pela Casa da Memória de Guimarães (CDMG) e A Oficina CIPRL em Maio de 2018. A Coleção de Fotografia da Muralha, actualmente em depósito na CDMG, é composta por 5636 originais fotográficos, maioritariamente negativos em gelatino-brometo de prata sobre placa de vidro – mas também negativos em película de gelatino-brometo de prata, provenientes dos espólios da Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna (1910-1987) de Guimarães, adquiridos em dois momentos distintos na década de 1980. A Coleção foi digitalizada no âmbito do projecto Reimaginar Guimarães, coordenada por Eduardo Brito, inserido na programação da Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, área de Cinema e Audiovisual.



Figura 1 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Café Oriental*, interior (detalhe). c. 1925-1928. Colecção Fotográfica da Muralha, PTRMGMRFCM0838

As imperfeições que se instalam e desenvolvem no seio do arquivo fotográfico, esclarecem-nos sobre a sua apetência para a desordem e para o modo como pode simultaneamente transferir e incluir as anomalias da própria realidade. Recuperando o ideário de William H. F. Talbot, precursor no encontro com a fragilidade das primeiras fotografias – os calótipos que queriam deixar de ter uma “ténue aparência de folha de papel amarelo pálido” (Talbot 1969, 9) e hoje praticamente apagados da sua superfície – podemos dizer que também o arquivo se começa a desenhar a si próprio sem o auxílio da mão, para ampliar a imperfeição, refazer a paisagem e reinventar o desaparecimento.

Dentro do movimento do tempo no interior do arquivo e na relação turbulenta com a sua eminente degradação, as imagens admitem um novo enquadramento que se faz de encontro às suas falhas, para as valorizar na sua dimensão subjectiva, para as compreender como coisas, camadas de coisas “a emergir como água das profundezas do pântano abstracto” (Borges 2016, 184). Retomando a questão do realismo da imagem fotográfica, são essas mesmas imagens coisa que no arquivo adquirem uma vivência em estado líquido, as primeiras a dispensar esse vínculo à realidade e a afirmar com persistência que ver não é evidente.

Em 1925, László Moholy-Nagy escrevia que “o inimigo da fotografia era a convenção, as regras estáveis de ‘como fazer’”, manifestando-se contra as ideias pré-concebidas que equacionavam o erro como elemento de exclusão, para defender que a sua importância se situava na mutabilidade e na errância do meio: “as possibilidades mais surpreendentes podem ser descobertas na matéria fotográfica” (Moholy-Nagy 2007, 214). Para Moholy-Nagy, o erro era um “motor de invenção” (Chéroux 2003, 122), que permitia criar uma “nova visão”, polimorfa e prolífera, capaz de combinar a sua génese técnica com o exercício do corte e da montagem, numa forma em movimento que se fazia por contiguidade e ligação entre imagens. Era sobretudo um método para

experimentalizar a superfície das imagens, na fusão entre luz, tempo e espaço e activar as “leis mais íntimas do material” (Moholy-Nagy 2007, 149), criando uma nova gramática visual que contrariava as convenções que marcavam a sua recepção.

Não existem fotografias imperfeitas, danificadas, defeituosas, porque no encontro com a superfície tudo se torna imagem, e as falhas que se dispersam e formam são por vezes tão dominantes que se deduzem, não como rompimento parcial de uma superfície intacta, mas como centro e interrogação sobre a sua própria natureza. Peter Geimer caracteriza-as como “imagens inadvertidas”, defendendo que o modo como a imprevisibilidade e o acaso operam sobre a materialidade do meio é parte de uma história fotográfica de *aparições*, paradoxalmente difícil de ver, feita de rupturas, distúrbios e acidentes. Como explica,

a distinção e a intromissão da ruptura implica uma segunda e não menos importante questão: o ruído da imagem não é um defeito, não é um modo negativo de registo – pelo contrário, mostra o potencial específico da fotografia. No seu entender, existe uma visibilidade gerada pela destruição ou pela interrupção. As falhas nas placas fotográficas revelam o que até então era invisível: a sua existência vítrea. O que se perde em termos da visibilidade do referente é obtido à medida que o meio fotográfico surge à superfície. (2018, 7)

Pela sua irredutível materialidade – a “existência vítrea” onde igualmente nos podemos rever – essas formas de intrusão e desfiguração das imagens fotográficas obrigam a olhar não apenas o objecto acabado, a fotografia impressa e ligada a um determinado enquadramento, mas também “e não menos de perto, o processo da sua geração, para estudar a visibilidade, mas também o modo como ela adquire visibilidade” (*ibid.*). Integrar e compreender a natureza do arquivo fotográfico, ler o modo como o acaso age sobre o tempo das formas na vivência química das imagens, implica encontrar o que é afinal coisa latente, que segue à espera de um momento de evidência e visibilidade, que dispensa o reconhecimento do referente e admite um lugar de ilusão e imaginação histórica.



Figura 2 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Fotografia de grupo* (detalhe), s.d. Colecção Fotográfica da Muralha, PTRMGMRFCFM5589

Especificamente na leitura que se retoma da Colecção Fotográfica da Muralha e na selecção e montagem visual proposta para o ensaio visual sobre a ausência que incorpora o livro *Pó, Cinza e Nevoeiro*¹, entende-se que as imagens funcionam como entidades em mutação, interrompidas pela própria contundência da sua presença – que transbordam, excedem e espalham – sem contarem histórias nem assegurarem uma forma definitiva. Precisamente pela contiguidade das suas falhas, questionam a noção de semelhança, *mimesis* e transparência e perturbam a fronteira e os limites da realidade que define a sua génese: “quando o meio, que desde a sua invenção se considera como uma inscrição do real, confunde esse real com os traços visíveis de sua própria natureza, vai ao centro da questão sobre a verdade da representação” (Geimer 2018, 7).

A primeira imagem (fig. 1) é a de uma criança inadvertidamente apanhada a espreitar para o interior do Café Oriental,

em Guimarães. Depois, num gesto que se torna alegoria do modo como a fotografia compreende a ausência na inscrição e fragmentação do tempo, uma outra criança é eliminada de um retrato de grupo a que não pertencia (fig. 2). Do outro lado da cena, dois homens que assistiam a todo o ritual são igualmente retirados (fig. 3). Mais à frente, as falhas estendem-se pela superfície da imagem, sugerindo não uma fractura, mas um centro para a fotografia, oriundo do plano negro. Como manchas ou suplementos acidentais

¹ As imagens que compõem o livro *Pó, Cinza e Nevoeiro* correspondem à selecção, montagem e reenquadramento de trinta e sete fotografias pertencentes à Colecção Fotográfica da Muralha, após consulta da totalidade dos negativos digitalizados. Importa reconhecer que estas fotografias, datadas entre as décadas de 1900 e 1930, encontradas em elevado estado de degradação mas nem por isso separadas do arquivo, continuam inevitavelmente a deformar-se para lá do momento em que foram fixadas digitalmente. A informação disponível sobre cada uma delas pode ser consultada em www.casadamemoria.pt/repositorio.

da imagem, penetram no seu interior, colidindo com os detalhes da representação e confundindo-se até se tornarem indistinguíveis. Outras vezes, ainda, persistem em remover os poucos indícios de realidade reconhecíveis, convidando a entrar no erro, no vazio que insistentemente revela a natureza do próprio meio fotográfico e sobretudo o *encanto* que André Bazin descreveu:

essas manchas cinzentas ou sépias, fantasmáticas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família, para serem a presença perturbadora de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelos prestígios da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção. (Bazin 1992, 19)



Figura 3 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Fotografia de grupo* (detalhe), s.d. Coleção Fotográfica da Muralha, PTRMGMRFCFM5589

Efectivamente, as imagens fotográficas de família constituem a possibilidade de encontrar um olhar particular sobre a sacralização dos instantes de vida que nelas se arquivam e, nessa dimensão temporal, à medida que envelhecem, reclamam a vontade de aceder à vertigem das imagens mentais e ao território da imaginação. Neste caso, a dispersão do grão que une e esbate a sua diferença, elimina o contorno e a própria condição de detalhe, tornando-se elemento agregador que desorganiza o seu sentido original e orienta as decisões do reenquadramento para um desejo de ver e saber mais, no interior da própria falha.

Se o que vemos é já uma parte da cena sobre a qual surgem agora outros detalhes – gestos interrompidos feitos de pó, cinza e neveiro a mover-se num túnel de tempo, o que importa já não é a precisão do rosto nem do cenário, mas o modo como ambos se confundem contra a superfície. A sua estranheza, feita da conversão de ausência de imagem em lugar de imagem, é a celebração de uma visibilidade imperfeita que dispensa a literalidade, a evidência e o realismo da representação.

A imagem que sobrevive destes rostos corresponde sobretudo a uma interioridade, à sua degradação em planos de intensidade, campos de força que os atravessam e jogam num movimento macro e micro. Na desfiguração destes rostos encontramos a imagem de um lugar vago, o acesso a uma ausência do estar e do olhar, sem referência e conhecimento do que é ser como imagem e ver como imagem. Um território onde a memória se desloca em construção ou sobreposição de analogias e onde as correspondências se efectuem por coincidências formais e contiguidades materiais. São rostos que da sua presença nos dão a consciência do nosso próprio rosto, portador de uma virtualidade, no pressuposto de um anonimato que sustenta a ideia de acesso a uma anterioridade que cada rosto transporta consigo. Como definiram Deleuze e Guattari, apresenta-se como uma *máquina de rostos*, que actua pela relação muro branco/buraco negro, fundando uma superfície que absorve e reflecte, que inscreve e envia os signos que a eles se conectam ou desligam. Trabalhando a partir da abstracção dos elementos que definem a sua própria instância, esta *máquina de rostos*, ausenta o retrato fotográfico da subordinação às coordenadas que o fixam ao familiar, remetendo-o para a desterritorialização absoluta, determinada por um envolvimento com uma paisagem desconhecida e inexplorada: “não há paisagem que não se povoe de um rosto idealizado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado” (Deleuze e Guattari 1997, 22).

Percorrer a superfície destas imagens para encenar um ensaio sobre o desvanecimento da identidade destas figuras é afinal substituir o reconhecimento e a semelhança, pela ilusão de realidade e o abismo da ausência que as habita. Se, como nos diz Sontag, “todas as fotografias são um *memento mori* e fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa” operando como testemunha “da inexorável dissolução do tempo” (1977, 15), percebemos que é precisamente nas imagens imperfeitas do arquivo, nas que escapam ao realismo especular, que melhor se distingue esses modos de desvanecimento que nele se desenvolve, em camadas que lentamente formam e deformam os efeitos do tempo. Quando as imagens decidem começar a transfigurar-se, numa dissolução lenta, própria de uma superfície pantanosa, suja, avessa à transparência e contra os imperativos do arquivo, importa olhar para a ausência, para as formas de ausência, para melhor compreender a passagem do tempo para lá da imagem que lhes foi um dia fixada.

Não se trata, pois, do que vemos, mas de como queremos ver. De como nos deslocamos no interior da imagem e das estratégias de reenquadramento



Figuras 4 e 5 – Foto Eléctrica-Moderna & Foto Moderna, *Família em estúdio fotográfico* (detalhe). s/d. Coleção Fotográfica da Muralha. PTRMGMRFCM3094 e PTRMGMRFCM3992

que sobre ela aplicamos ao encontro da dúvida que a sucessiva implosão devolve. Qual é afinal o limite para o detalhe na fotografia e quando é que esse detalhe deixa de permitir o reconhecimento?

Sobre estas figuras espectrais, fósseis, sabemos apenas que estão preenchidas de uma inevitabilidade, uma incoincidência, que as relaciona pela necessidade de um preenchimento, de uma supressão que deixa inconclusiva a relação de interior e exterior. Aquilo que se dá a ver, não sendo incompleto, resulta de um esvaziamento entre o que é visível (visto) e o que é ausente (dado a ver). É essa ligação que faz com que a imagem seja portadora de um espaço imaginado, de um lugar que admite outros lugares, outros referentes, não relacionados à cesura que ela pratica, mas dela consequentes. Michelangelo Antonioni representou-o exemplarmente em *Blow Up* (1966), explicitando o carácter irreduzível da realidade e a dificuldade em perceber esse sentido oculto, que frequentemente depende e existe no fora de cena. É o olhar de Vanessa Redgrave, na fotografia confiscada no parque, que se torna

indicador do domínio especulativo da própria imagem fotográfica, onde se intromete a possibilidade do ficcional. O que David Hemmings, o protagonista fotógrafo interroga, ao observar em exclusivo esse plano escondido e as sucessivas ampliações fotográficas que dele realiza, é a redução da imagem, pela insistência e excesso, a uma circunstância residual, fragmentária, num jogo imparável de divisões que conduzem à sua *explosão*.

Nos detalhes que escolhemos extrair da Coleção Fotográfica da Muralha, o grão que se faz eclodir não revela apenas os valores de luz e sombra, mas favorece sobretudo a subjectividade e descontextualização dos gestos que nelas se inscrevem, permitindo ficar mais próximo da imagem fantasma em que se transformam. Como refere Anne-Marie Garat em *Photos de familles* (1994, 151),

toda a fotografia de família transporta a crença no indiscernível, encerrada no grão de prata, a crença que na profusão do perceptível existe ainda o imperceptível, que nas sementes, na areia, nas cinzas, nas nuvens, no que aparece desfocado, existe ainda um átomo de nitidez visível.

Efectivamente, o envelhecimento destas fotografias evapora a sua semelhança ao referente e torna visível o modo como se deposita a imagem do passado na memória: velada, feita de falhas, ruído e luz em permanente mutação.

Feitas de rostos fracturados, dobrados, e mais ou menos indecifráveis, fogem à evidência, como esfinges sem aparente resolução, e revelam a decomposição física, residual, da própria memória. Tal como Didi-Huberman propõe, passam a poder integrar

uma história de excepções imperiosas e soberanas que desenvolvam o contra-sujeito do visual numa melodia do visível, numa história de intensidades sintomáticas [...] uma história de sintomas em que a representação mostra o que é feito, no exacto momento em que concorda despir-se, suspender-se e exibir a sua falha. (2004, 195)

Muros brancos, buracos negros, são já rasto e resto de matéria da memória, que no desdobramento e adição, no isolamento e implosão permitem confirmar as imagens como coisas frágeis, que caminham em direcção à sua inexistência. Porque, apesar de justas, as imagens podem, afinal, deixar de existir.

Referências

- APHEN, Ernst von. 2018. *Failed Images, Photography and its Counter-practices*. Amesterdão: Astrid Vorstermans.
- BAZIN, André. 1992 [1944]. "Ontologia da imagem fotográfica". In *O que é o cinema* (trad. Ana Moura). Lisboa: Livros Horizonte.
- BORGES, Sofia. 2016. *The Swamp Images Do Not Exist*. Londres: Mack.
- CHÉROUX, Clément. 2003. *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. 1997. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* vol. 3 (trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik). São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2004. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (trad. John Goodman). Pennsylvania: Penn State University Press.
- GARAT, Anne-Marie. 1994. *Photos de famille*. Paris: Seuil.
- GEIMER, Peter. 2018. *Inadvertent Images: A History of Photographic Apparitions*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOHOLO-NAGY, László. 2007 [1925]. "Photographie, forme objective de notre temps". In *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (trad. Catherine Wermester). Paris: Gallimard.
- SONTAG, Susan. 1977. *On Photography*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux.
- TALBOT, William Henry Fox. 1969 [1844]. *The Pencil of Nature*. Nova Iorque: Da Capo Press.

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

AMÂNDIO REIS é licenciado em Estudos Portugueses e Lusófonos e mestre em Estudos Românicos pela Universidade de Lisboa. Obteve uma bolsa de doutoramento FCT e é aluno no Programa Internacional de Doutoramento FCT em Estudos Comparatistas (PhD-COMP). Desenvolve investigação e tem publicado regularmente sobre ideias de ficção e conhecimento na narrativa breve do fim do século XIX, centrando-se em Machado de Assis, Henry James e Guy de Maupassant. É investigador do Centro de Estudos Comparatistas (FLUL) e colaborou como docente na licenciatura em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Publicou *O Livro Encenado: Escrita e Representação em Ana Teresa Pereira* (Colibri, 2015).

ANA CAMPOS é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas – variante de Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa, concluiu o curso de Mestrado em Estudos de Teatro na mesma universidade, onde é actualmente doutoranda em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro. É bolseira da FCT. É investigadora integrada do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora colaboradora do CEIS20 da Universidade de Coimbra. É membro da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Colaborou durante vários anos com a revista *Sinais de Cena – Revista do Centro de Estudos de Teatro e da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro*. É professora de Língua Portuguesa do Terceiro Ciclo e do Ensino Secundário.

FERNANDO GUERREIRO é Professor Associado no Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde tem leccionado disciplinas de literatura e cultura francesas, estudos interartes e estudos fílmicos. Enquanto investigador do Centro de Estudos Comparatistas, coordena o projecto “RIAL – Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura”. Tem escrito essencialmente sobre a problemática da Representação na pintura, na fotografia e no cinema. Publicou, entre outros, os seguintes livros de ensaios: *O Caminho da Montanha* (Angelus Novus, 2001), *Italian Shoes* (Vendaval, 2005), *Teoria do Fantasma* (Mariposa Azul, 2011), *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade* (Colibri, 2015) e *Imagens Roubadas* (Enfermaria 6, 2017).

FILIPE FIGUEIREDO é doutorado em Estudos Artísticos, com uma tese dedicada ao estudo dos modelos e práticas da fotografia de teatro em Portugal, intitulada *O insustentável desejo da memória (1868-1974)* e financiada pela FCT. É investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena o grupo de investigação Teatro e Imagem. Realizou o mestrado em História da Arte (FCSH/UNL), com uma tese dedicada ao estudo da obra de Domingos Alvão e da Fotografia Portuguesa na primeira metade do séc. xx. Integrou o Projecto OPSIS – base iconográfica de teatro em Portugal (2008-2010) (CET/FLUL) e tem colaborado em diversas iniciativas e em vários projectos no cruzamento dos estudos de imagem com os estudos teatrais e performativos. É Investigador Responsável, juntamente com Cosimo Chiarelli, do projecto PERPHOTO – Dramaturgias do olhar. Cruzamentos entre fotografia e teatro no contexto português e internacional (PTDC/ART-PER/31693/2017). É Professor Adjunto na ESTAL – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa e Professor Auxiliar do IADE – Universidade Europeia.

GOLGONA ANGHEL é licenciada (2003) em Estudos Portugueses e Espanhóis pela Universidade de Lisboa, e doutorada (2009) em Literatura Portuguesa Contemporânea pela mesma universidade. Actualmente, é investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e desenvolve um projecto de pós-doutoramento sobre cinema e literatura. Publicou três livros de ensaios: *Eis-me acordado muito tempo depois de mim: uma biografia de Al Berto* (Quasi, 2006), *Cronos decide morrer, viva Aiôn: leituras do tempo em Al Berto* (Língua Morta, 2013), *A forma custa caro: exercícios inconformados* (Documenta, 2018) – e preparou uma edição diplomática dos *Diários* do poeta Al Berto (Assírio & Alvim, 2012). Nas horas vagas, escreve também poesia: *Vim porque me pagavam* (Mariposa Azul, 2011), *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (Assírio & Alvim, 2013), *Nadar na piscina dos pequenos* (Assírio & Alvim, 2017).

JOSÉ BÉRTOLO desenvolve o doutoramento no Programa Internacional FCT em Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (PhD-COMP) (oferecido em parceria com a Universidade Católica de Lovaina e a Universidade de Bolonha), com uma bolsa da FCT para um projecto sobre morte e espectralidade no cinema português. Enquanto investigador do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL, trabalha nas áreas dos estudos fílmicos e dos estudos interartes, com particular incidência em questões de narrativa, representação e figuração, ontologia e materialidade das imagens. Colaborou como docente de Análise Fílmica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integrou a comissão editorial da revista electrónica *Falso Movimento*, editou com Clara Rowland *A Escrita do Cinema: Ensaios* (Documenta, 2015) e publicou *Imagens em Fuga: Os Fantmas de François Truffaut* (Documenta, 2016) e *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (Documenta, 2019).

JOSÉ DUARTE é Professor Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É também investigador no Centro de Estudos Anglisticos da mesma universidade. Editou com Timothy Corrigan o livro *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World* (Intellect, 2018). Tem publicado vários artigos sobre cinema independente, estudos de televisão e a relação entre cinema e cidade.

KELLY BASILIO é Professora Associada (com agregação [2008]) aposentada, de Literatura e Cultura Francesas, e de Estudos Comparatistas, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e é também “Agrégee de Grammaire” pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Entre 1999 e 2017, coordenou o Projecto Interartes do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL (do qual é membro fundador), no qual foi também responsável da coordenação do Grupo THELEME – Estudos Interartes e Intermedia (2007-2013). É membro do Institut des Textes et Manuscrits Modernes, do Centre National de la Recherche Scientifique, e da Société des Etudes Romantiques et Dix-Neuviémistes. É autora de, entre outros, *Le Mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola* (Droz, 1993) e *L’Œil moderne. Études Inter-Arts* (Éditions universitaires européennes, 2014), e organizou, entre outros, *Concerto das Artes* (c/ M. J. Torres, P. Morão e T. Amado, Campo das Letras, 2007), *Poesia e Arte: A Arte da Poesia: Homenagem a Manuel Gussmão* (c/ Helena Buescu, Caminho, 2008) e *Naturalismos: De Lucrecio a Lobo Antunes* (c/ Felipe Cammaert, Húmus, 2012).

LUÍS MENDONÇA é doutorado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob orientação da Professora Margarida Medeiros. Tem mestrado na mesma área e pela mesma faculdade, na especialidade de Cinema e Televisão, sob orientação do Professor João Mário Grilo. Deu aulas no âmbito de cursos livres concebidos por si em colaboração com colegas da área do cinema e da fotografia. Escreveu vários artigos e participou em colóquios sobre cinema, fotografia e filosofia da imagem. Organizou ciclos de cinema e debates. Realizou vídeos, ensaios audiovisuais e a curta-metragem *Lugar/Vazio* (2010). É autor de *Fotografia e Cinema Moderno: Os Cineastas Amadores do Pós-Guerra* (Colibri, 2017).

MARGARIDA MEDEIROS é Professora Auxiliar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, onde lecciona na área de cultura visual, bem como de fotografia e cinema. Publicou muitos artigos em contexto nacional e internacional e possui, como livros publicados, *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo* (Assírio & Alvim, 2000), *Fotografia e Verdade: Uma História de Fantasma*s (Assírio & Alvim, 2010), *A Última Imagem: Fotografia de uma Ficção* (Documenta, 2012). Como editora, organizou o n.º 39 da Revista de Comunicação e Linguagens, sob o tema *Fotografia(s)* (2008), e o volume *Fotogramas: Ensaios sobre a Fotografia* (Documenta, 2016). Entre 1990 e 2012 foi colaboradora permanente do jornal *Público* como crítica de fotografia.

PATRÍCIA SOARES MARTINS é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciada em 1982, é Mestre em Literatura Francesa (1984) e Doutorada em Teoria da Literatura, pela mesma Universidade (1999). Publicou em 2003 a sua tese de doutoramento com o título *Blanchot: A Possibilidade da Literatura* (Edições Vendaval). Membro do Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias, da FLUL, coordenou entre 2010 e 2017 os três números da publicação *Central de Poesia*, consagrada a Fernando Pessoa e à recepção pessoana. Entre as suas publicações mais recentes, encontram-se: “António Ferro e Colette: Um Encontro na Modernidade” (*Colóquio Letras*, n.º 180, 2012); “A experiência literária em Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol” (*Central de Poesia – O Livro do Desassossego*, Esfera do Caos, 2014); “A Arena Pagã do Barão de Teive – Para uma leitura de *A Educação do Estóico* de Fernando Pessoa” (em *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura – Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, Cristina Pimentel e Paula Morão [org.], Campo da Comunicação, 2017).

SUSANA LOURENÇO MARQUES, *designer*, é Professora Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É doutorada em Comunicação e Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a tese *Fotografia-História, o pensamento em imagens* (2016). Realizou o programa Recherches Doctorales Libres (2010/2011) na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). É autora dos livros *Lições de Hospitalidade* (2006), *Ether/vale tudo menos tirar olhos, laboratório de Fotografia e História* (2018) e co-autora de *Ag, reflexões periódicas sobre fotografia* (2009). Foi responsável pelo comissariado de exposições de fotografia, como Plano Geral, Grande Plano (2013), Casa da Memória ou Quem te ensinou? Ninguém, de Elvira Leite, Pavilhão de Exposições, FBAUP (2016). Co-fundadora, em 2014, da editora Pierrot le Fou (www.pierrotlefou.pt) e da Galeria portátil PLF.

Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura reúne um conjunto de ensaios nos quais se reflecte sobre as problemáticas da espectralidade e da morte nos campos da produção e da teorização das artes. Na primeira parte, procede-se à questionação e à análise de algumas configurações que o tópico da morte conheceu na literatura, na fotografia, no cinema, na literatura e nas artes de palco no decorrer dos últimos dois séculos. Num segundo momento, trata-se a espectralidade enquanto problema inerente à fotografia e ao pensamento crítico em torno desta arte, interrogando diversos pressupostos da representação realista que lhe são comumente associados.

Este volume tem origem em dois encontros organizados no âmbito do projecto “RIAL – Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura”, sediado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, designadamente a Jornada “Máscaras de Cera: O Espectáculo da Morte na Literatura e nas Artes dos Séculos XIX e XX” (2017, em colaboração com a linha de investigação “Teatro e Imagem” do Centro de Estudos de Teatro do Centro de Estudos de Teatro da FLUL) e o Seminário “O Realismo Espectral da Imagem Fotográfica” (2018).

Os ensaios reunidos são da autoria de Amândio Reis, Ana Campos, Fernando Guerreiro, Filipe Figueiredo, Golgona Anghel, José Bértolo, José Duarte, Kelly Basílio, Luís Mendonça, Margarida Medeiros, Patrícia Soares Martins e Susana Lourenço Marques.

ISBN 978-989-755-400-1



9 789897 554001

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



Centro de Estudos
Comparatistas

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia